

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 12

Gertraut Haberkamp

Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500
der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla
und außerspanische Handschriften

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER TUTZING

GERTRAUT HABERKAMP

DIE WELTLICHE VOKALMUSIK
IN SPANIEN UM 1500

der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla
und außerspanische Handschriften



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER TUTZING

1968

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

Meinen lieben Eltern

INHALT

Vorwort	9
Die Weltliche Vokalmusik des 15. Jahrhunderts in Spanien	11
I. Einführung	11
II. Die Quellen	15
III. Die Romanze, die älteste Gattung spanischer Musik	19
IV. Der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla — Der Villancico — Die Canción — Die volkstümlichen Stücke — Die Ensalada — „Dialog“-Kompositionen — Instrumental- stücke — Die geistlichen Kompositionen mit lateinischem Text — Der späte Villancico	25
V. Vergleich mit außerspanischen Gattungen	61
Kritischer Bericht	65
Verzeichnis der Abkürzungen	65
I. Die Quellen	65
II. Bemerkungen zur Edition	67
III. Lesarten	69
Alphabetisches Register der Textanfänge	89
Die Texte	91
Edition	117—341
Der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla	
Codex Monte Cassino, Archivio N 871	
Crónica de Lucas de Iranzo: „Lealtad, o lealtad“	
Codex Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale Ms. 109/Q 16	
Codex Paris, Bibliothèque nationale frc. 15123	
Frottole Libro VI (1505)	
Frottole Libro XI (1514)	
Frottole Libro II (1516)	
Codex Florenz, Biblioteca nazionale Magl. XIX 107 ^{bis}	
Codex Florenz, Biblioteca nazionale Magl. XIX 176	

VORWORT

Die vorliegende Edition bildete den Notenteil meiner im Sommer 1964 bei der Philosophischen Fakultät der Universität München eingereichten Dissertation mit dem Titel „Die weltliche Vokalmusik des 15. Jahrhunderts in Spanien“. Aus dieser Arbeit wurden die wesentlichsten und in die hier veröffentlichte Musik einführenden Gesichtspunkte herausgegriffen und der Edition als Einleitung vorangestellt.

Herrn Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, meinem verehrten Lehrer, danke ich für die stets fördernde Anteilnahme, die er der Arbeit angedeihen ließ und dafür, daß er sie in diese Reihe aufnahm.

Mein Dank gilt ferner Herrn Hans Schneider (Tutzing) für seine Hilfsbereitschaft bei der Drucklegung.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei Frau Margarethe Gsellmeier (Westheim) für die sorgfältige Herstellung des Notenteils bedanken und bei Herrn Dr. Angel Antón Andrés (Göttingen) für seine immer wieder bereitwillige Hilfe beim Korrekturlesen und vor allem bei der Durchsicht der spanischen Texte.

München, April 1968

Gertraut Haberkamp

I. EINFÜHRUNG

Mit der Vereinigung der beiden größten Königreiche Kastilien und Aragonien im Jahr 1469 war die Voraussetzung zum Aufstieg Spaniens gegeben. Doch erst nach der endgültigen Vertreibung der Araber (1492) trat Spanien aus seiner Isolierung heraus, und es begann ein lebendiger künstlerischer Austausch mit den Nachbarländern. Dieser hatte in begrenztem Umfang bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts eingesetzt, nachdem Aragonien Korsika, Sardinien, Sizilien und 1441 Neapel an sich gebracht und ihr Eroberer Alfons V. (1416—1458) sogar seinen Hof nach Neapel verlegt hatte. Hier entfaltete sich ein prunkvolles kulturelles Leben, an dem nicht nur Dichter und Musiker aus Spanien, sondern auch aus Italien selbst, aus Frankreich, Deutschland und den Niederlanden teilnahmen.

Zur gleichen Zeit entstand auch am Hof Juans II. von Kastilien (1406—1454), der auf kulturellem Gebiet mit Neapel eng verbunden war, ein bedeutendes geistiges Zentrum.

Die beiden wichtigsten Sammlungen der höfischen Dichtung aus dieser Zeit, denen später zahlreiche andere folgten, sind für Kastilien der „Cancionero de Baena“ (1445), benannt nach Juan Alfons de Baena, der ihn zusammenstellte und Juan II. widmete, und der „Cancionero de Stúñiga“ (um 1458) für Aragonien, der in Neapel entstanden war. Er heißt nach dem Dichter des ersten Stücks, Lope de Stúñiga. Während die Cancioneros überwiegend höfische Liebesgedichte enthalten, gibt der „Romancero“ (um 1550), eine Sammlung von Romanzen — einzelne Romanzen finden sich bereits in den Cancioneros — die mehr volkstümliche Seite der Dichtung wieder, in der Taten eines Glaubens- oder Freiheitshelden, wunderbare Ereignisse und Liebesgeschichten geschildert werden.

Die Canciones und Romanzen wurden mit Gesang vorgetragen. Somit rückt, da es sich um eine weltliche Kunst handelt, um diese Zeit auch vor allem die weltliche Vokalmusik in den Vordergrund, und es dürfte damit zum ersten Mal weltliche Musik in spanischer Sprache aufgetreten sein.¹⁾ Sie ist uns in den musikalischen Cancioneros überliefert.

Um spezifisch „spanische“ Musik, wie man vermuten könnte, handelt es sich jedoch nicht, da die weltliche Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts eine weitgehend „europäische“ Musik war, die weder an ein Volk noch an

¹⁾ Die einstimmigen Cantigas Alfons X. (um 1200) sind in galicischer Sprache, die bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts Landessprache war, verfaßt.

ein bestimmtes Land gebunden war, sondern lediglich an einigen Höfen besondere Pflege fand (z. B. französisch-burgundischer, ferraresischer, mailändischer, napoletanischer, spanischer Hof). So ist auch die Musik der *Cancioneros* nicht allein auf spanischem Boden erwachsen. Die Hofmusiker hatten in erster Linie den Belangen des Hofes zu dienen, und es ergab sich so von selbst die Vorrangstellung der weltlichen Musik. Dadurch, daß die einheimischen Künstler mit außerspanischer Musik in Berührung kamen — die spanischen Handschriften mit französischer und niederländischer Musik zeugen von dem Ausmaß dieser einströmenden fremden Kunst — wurden sie angeregt, Neues zu schaffen. Die Bezeichnung „Spanische Musik“ ist also als Analogie etwa zur „Spanischen Dichtung“ nicht ganz zutreffend. Denn hier ist trotz Verwendung auch fremder Versarten, Strophenformen, Motive und Stoffe (provenzalische Lyrik, arabische Formen und Stoffe) die Bezeichnung „Spanische Dichtung“ durch die spanische Sprache gerechtfertigt. Der musikalische Satz aber ist nicht spezifisch spanisch, sondern gleichsam nur ein Zweig innerhalb der europäischen Musik.

Die Frage muß also lauten: Wie übernehmen spanische Musiker die europäische (zuerst die niederländische, französisch-burgundische, dann die italienische) Musik ihrer Zeit, was entnehmen sie ihr und wie verändert sich der Satz? Denn ohne Zweifel bringt die Übernahme auch eine schöpferische Auseinandersetzung der spanischen Musiker mit der europäischen Musik mit sich, im Unterschied zur späteren Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in Spanien, die entweder auf einer viel früheren Stufe stehenblieb (doppelchörige *Villancicos*) oder aber völlig abhängig war von der italienischen Musik, die z. B. das Repertoire der Opernbühnen im 18. Jahrhundert beherrschte. Zwar treten auch öfter spanische Komponisten auf, die aber vollkommen in der italienischen bzw. europäischen Tradition aufgehen.²⁾

Erst seit 1900 — abgesehen von der Volksmusik — kann man im Zusammenhang mit den sog. nationalen Schulen in einem besonderen Sinn von spanischer Musik sprechen (z. B. de Falla), weil hier wirklich Elemente der spanischen Volksmusik in die Komposition Eingang fanden. Diese Tendenz zeigt sich aber nicht nur bei spanischen Kompositionen, sondern ist ein Symptom für die Krise der europäischen Musik um 1900.

Obwohl die weltliche Vokalmusik im 15. Jahrhundert in Spanien eine so weite Verbreitung und Pflege fand, trat erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Instrumentalmusik, vor allem für Orgel und Laute, auf mit spezifischen Merkmalen. Hier hatte man, trotz oder gerade wegen der lebhaften Wechselbeziehungen mit anderen Ländern, eine eigene Sprache gefunden. Sie kündigt sich jedoch schon in der weltlichen Musik am Ende des 15. Jahr-

²⁾ Z. B. schrieb Martín y Soler (1754—1806) nur italienische Opern und Juan de Arriaga (1806—1826) stand ganz im Banne der Wiener Klassiker.

hunderts an.³⁾ Die Musiker der Canciones und Romanzen aber waren meistens ungenannte Angehörige des Hofes oder der Hofkapelle.⁴⁾ Erst durch die Vorrangstellung des spanischen Hofes etwa seit 1500 traten auch sie aus ihrer Anonymität heraus.

Häufig wird von arabischen Elementen in der spanischen Musik gesprochen. Noch heute spürbar ist der arabische Einschlag in der südspanischen Volksmusik. Doch fehlt es bisher noch insbesondere für die frühere Musik an sicheren Kriterien für eine derartige Einwirkung. Man darf jedoch mit Sicherheit annehmen, daß sich der arabische Einfluß auf den Instrumentenbau und die musikalische Vortragsweise (Stimmgebung, Melismatik) auswirkte, zumal rege künstlerische Beziehungen zwischen maurischen und spanischen Fürstenhäusern herrschten.⁵⁾ In dieser Frage ist jedoch grundsätzlich festzuhalten, daß arabischer Einfluß durchaus möglich ist (Aufführungsweise), selbst wenn er im Notenbild, d. h. in der überlieferten Komposition nicht in Erscheinung tritt.

³⁾ Z. B. in den Tanzformen (Folia, Romanesca). — Die geistliche Musik war ganz der niederländischen Tradition verpflichtet. Das Repertoire der kirchlichen Kapellen bestand vorwiegend aus Musik der Niederländer.

⁴⁾ Nach den Worten des napoletanischen Hofpoeten Suero de Ribas gehörte es zu den Aufgaben des Höflings „bien cantar y componer en coplas y consonantes“. s. MGG Art. Neapel (H. Huckle).

⁵⁾ Vgl. J. Ribera y Tarragó, *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid 1923—25; ders., *La Música de las Cantigas*, Madrid 1922. H. Spanke, *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*, *Anuario musical* I, 1949, 5—19; ders., *Die Metrik der Cantigas*, in „*La Música de las Cantigas de Santa María*“ Bd. III, 1948, hrsg. von H. Anglés. O. Ursprung, *Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters*, *ZfMw.* XVI, 1934, 129—141. M. Schneider, *A propósito del influjo árabe*, *Anuario mus.* I, 1946, 31—141; ders., *Arabischer Einfluß in Spanien?* Kongreßber. Bamberg 1953, 175—181; ders., *¿Existen elementos de música popular en el CMP?*, *Anuario mus.* VIII, 1953, 177—192. H. Anglés, *Die Instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien*, *Natalicia Musicologica* K. Jeppesen, 1962, 145.

II. DIE QUELLEN⁶⁾

Die wichtigste und zugleich umfangreichste Handschrift mit spanischer weltlicher Vokalmusik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ist das „Libro de Cantos“ (Buch der Lieder) mit etwa 460, ursprünglich 550 — ein Teil ging verloren — drei- und vierstimmigen, mit einigen Ausnahmen spanisch textierten Kompositionen.⁷⁾ Diese Sammlung enthält das weltliche Repertoire eines fürstlichen Hofes.⁸⁾ Ebenso unsicher wie die Herkunft ist die Entstehungszeit der Handschrift und ihrer Musik, da diese zum größten Teil anonym überliefert ist und von den wenigen namentlich genannten Komponisten nichts weiter bekannt ist.⁹⁾ Die Sammlung enthält weltliche und eine kleine Anzahl geistlicher Villancicos, Romanzen und Estramboten, die bereits im originalen Index auf diese Weise geordnet sind.

⁶⁾ Einen kurzen Überblick über die spanischen Handschriften gibt H. Anglés, *Die spanische Liedkunst um 1500*, Kroyer-Festschr. 1933, 62—68. Eine Aufstellung sämtlicher Handschriften mit spanischer Musik findet sich von Anglés in „*Monumentos de la Música Española*“ Bd. I, 89—136 und Bd. X, 18—24.

⁷⁾ Hrsg. von Fr. A. Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, 1890; in einer Neuedition von H. Anglés, *Cancionero musical de Palacio*, in der Reihe „*Monumentos de la Música Española*“, Madrid/Barcelona 1941 ff., Bd. V (1947) und Bd. X (1951) (als CMP zitiert); die Stücke zitiere ich an erster Stelle nach der Numerierung von Anglés, der die originale Reihenfolge beibehielt, an zweiter Stelle nach Barbieri, der nach Gattungen ordnete. Nach Barbieri (vgl. Vorwort zu seiner Ausgabe, 6) und Anglés (*Monumentos* V, 19) befindet sich diese Handschrift unter der Signatur 2-I-5 in der Biblioteca del Palacio Real in Madrid. Sie ist jedoch, wie ich mich selbst überzeuge, zur Zeit dort nicht auffindbar.

⁸⁾ Barbieri (Vorwort, 7) und später Subirá (*La Música en la Casa de Alba*, Madrid 1927, 7 ff.) nahmen zunächst an, daß die Sammlung das Repertoire der Hofkapelle Herzog Albas enthielte. Denn die Handschrift wird eröffnet mit einem Stück, dessen Dichter der Herzog ist und enthält auch über 70 Kompositionen von Juan del Encina (1469—1528), der einige Zeit im Dienste des Herzogs stand. Dies fällt insofern auf, als die meisten Musiker nur mit sehr wenigen, oft nur mit einer Komposition vertreten sind. Andererseits gaben aber Barbieri und Subirá zu bedenken, daß sich auch Stücke von Komponisten (z. B. Madrid, Anchieta) finden, die den Kapellen eines kirchlichen oder königlichen Herrn in Toledo und Salamanca angehörten. Der Umstand spräche dafür, daß die Handschrift mit vielen anderen Handschriften des Colegio Mayor aus Salamanca in die Biblioteca del Palacio Real kam.

⁹⁾ Barbieri (Vorwort, 6) und Anglés (*Die spanische Liedkunst*, 65 und *Monumentos* X, 24) umgrenzen den Zeitraum der Entstehung mit 1465—1525 bzw. 1475—1504. Riemann (*Handbuch der Mg.* II, 1, 1920², 282 ff.) hält den größten Teil der Epoche Ockeghems, einen kleineren Teil der Dufays zugehörig. Als „late 15th century collection“ bezeichnet Reese (*Music in the Renaissance*, 576) die Sammlung.

Neben dieser Handschrift finden sich in der hier edierten Handschrift aus Sevilla (Bibl. Colombina 7—1—28; zitiert als CMC) etwa 95 Kompositionen, zum großen Teil aus früherer Zeit als die Musik des CMP.

Eine weitere wichtige, bisher noch unerschlossene und unzugängliche Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts befindet sich in Segovia (Catedral Arch. Capitular, ohne Signatur). Sie enthält zum größten Teil geistliche Musik der Niederländer aus dem Repertoire der spanischen kirchlichen Kapellen. Daneben begegnen jedoch zahlreiche spanische weltliche Kompositionen, die z. T. auch der CMP überliefert.¹⁰⁾

Zuletzt sind noch zwei Handschriften in Spanien (Barcelona, Bibl. Central, Ms. 454) und Portugal (Elvas, Bibl. Hortensia, Signatur 11973) zu nennen, mit zwar nur wenigen weltlichen spanischen Kompositionen, unter ihnen aber einige im CMP verlorengegangene Stücke.¹¹⁾

Außerdem sind noch folgende Handschriften französischer und italienischer Provenienz anzuführen, in die auch einzelne spanische Stücke eingestreut sind: Paris (B. N. nouv. acq. frç. 4379 und 15123), Monte Cassino (Archivio Ms. 871), Bologna (Civico Museo, Ms. Q 18 und Ms. 109/Q 16).¹²⁾ Vor allem die letztgenannte Quelle ist, obwohl sie nur zehn spanische Kompositionen enthält, deshalb besonders wichtig, weil sie als einzige am Schluß des Index datiert ist („Finis Do. 1487 marsilius“). Somit ist auch für einige spanische Stücke ein terminus ante quem gegeben. In das 2. Buch der Frottolen von 1516 bei Petrucci (Florenz, Bibl. Marucelliana, Sign. 4. A. VIII. 169²) wurden neun spanische Villancicos aufgenommen, die z. T. mit Stücken des CMP identisch sind. Sie bringt die Edition ebenso wie diejenigen der obengenannten Handschriften.¹³⁾

Die musikalischen Cancioneros, die wohl im Anschluß an die ersten Gedichtsammlungen (Cancionero de Baena und de Stúñiga) zusammengestellt wurden, sind wichtige Quellen nicht nur für die Musik, sondern ebenso für die spanische Dichtung dieser Zeit. Wie die reinen Gedichtsammlungen enthalten auch sie das dichterische Gut einer geschlossenen Gesellschaft an den Höfen. Für sich wirken diese Gedichte z. T. unverständlich, da sie oft auf bestimmte Personen und Situationen bezogen und offensichtlich ad hoc entstanden sind. Die musikalischen Cancioneros bringen zwar häufig dieselben

¹⁰⁾ s. Anglés, Monumentos I, 111.

¹¹⁾ s. Anglés, Monumentos I, 112 ff. und 127 ff.

¹²⁾ s. Anglés, Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathédrale de Segovia, Acta mus. V, 1936, 6—17; ders., Monumentos I, 119 ff.; ders., El 'Chansonier Français' de la Colombina de Sevilla, in „Estudis Universitaris Catalans“ XIV, 1929, 254 ff.

¹³⁾ Umgekehrt wurden aber auch — abgesehen von der geistlichen Musik — Frottolen aus den Petruccibüchern in den CMP eingefügt, der so als einzige spanische Handschrift italienische Musik enthält.

Texte wie die Gedichtsammlungen, ergänzen diese aber auch durch neue Gedichte. Durch das Auftreten der Texte in den Gedichtsammlungen lassen sich auch Schlüsse auf die ungefähre Entstehungszeit der Musik ziehen, die entweder zu derselben Zeit oder früher als die Aufzeichnung des Gedichts liegen wird. Denn eine spätere *Vertonung* bereits vorliegender Verse, die zu einer bestimmten Gelegenheit verfaßt waren, ist wohl im allgemeinen auszuschließen.

III. DIE ROMANZE, DIE ALTESTE GATTUNG SPANISCHER MUSIK

Die Romanzen bilden die früheste, ursprünglich volkstümliche Gattung spanischer Musik und Dichtung und fanden erst allmählich auch Eingang in die höfische Poesie. So fehlen sie z. B. noch gänzlich im „Cancionero de Baena“.¹⁴⁾ Erst seit der Zeit Enriques IV. (1454—1474) gehörten sie nachweislich auch zum Repertoire der Hofmusik.¹⁵⁾

Daß der CMC nur eine Romanze enthält, hängt wohl mit der allgemeinen Überlieferung der Romanzen zusammen. Während nämlich die Zusammenstellung von Canciones und Villancicos zu „Cancioneros“ schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzt, begegnen „Romanceros“ erst seit 1550, also 100 Jahre später.¹⁶⁾ Frühere Romanzensammlungen hat es wohl nicht gegeben, da es sich um eine vornehmlich mündlich weitergegebene Gattung handelt.¹⁷⁾ Einzelne Romanzen begegnen gelegentlich in den Cancioneros und wurden seit 1500 auch auf „pliegos sueltos“ (fliegenden Blättern) verbreitet. Der CMP mit seinen 44 Romanzen wäre somit die bisher früheste größere Romanzensammlung, wenn er auch als solche bisher nicht erkannt wurde. Denn auffallend ist, daß die Romanzen im CMP ursprünglich alle unmittelbar aufeinander folgten (fol. 51v—87v), und daß erst später (um 1500) jeweils in die freien Zwischenräume andere Stücke eingefügt wurden; ferner, daß der originale Index bis auf wenige Ausnahmen die vorhergehenden Stücke (bis fol. 51) nicht enthält. Die Handschrift war demnach ursprünglich als Romanzensammlung gedacht und wurde erst im Laufe der Zeit zu einem allgemeinen Cancionero erweitert.

Die bisher einzige datierte spanische Komposition aus dem 15. Jahrhundert ist die Romanze „Lealtad, o lealtad“, die sich in einer Chronik („Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo“) aus der Zeit Enriques IV. bei dem Datum 1466 findet.¹⁸⁾ Aber noch einige andere Roman-

¹⁴⁾ „Romance“ ist ursprünglich die Bezeichnung für die spanische Volkssprache im Unterschied zum Lateinischen. Seit etwa 1200 werden volkssprachliche Gedichte verschiedenen Inhalts und auch nicht gesungene, sondern rezitierte Lehrgedichte von Klerikern „Romanzen“ genannt. Vgl. allgemein R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid 1953, 2 Bde.

¹⁵⁾ Vgl. Menéndez Pidal, *Romancero* II, 24.

¹⁶⁾ Der erste *Romancero* überhaupt und zugleich der erste gedruckte erschien in Antwerpen um 1550.

¹⁷⁾ Vgl. L. Pfandl, *Spanische Literaturgeschichte* Bd. 1, 1923, 61.

¹⁸⁾ Ausgabe von J. de Mata Carriazo, *Crónicas Españolas* III, 328—329; s. a. Nr. 104 der Edition.

zen lassen sich aufgrund ihres Textes verhältnismäßig sicher datieren. Denn ohne Zweifel wurden solche Romanzen unmittelbar nach den Ereignissen, auf die sie sich beziehen, abgefaßt, da sie, ähnlich wie die Lieder der Spielleute (juglares) im Mittelalter, gleichsam eine volkstümliche Chronik waren.¹⁹⁾ Zusammen mit dem Text aber dürfte auch jeweils die Musik entstanden sein. Die Texte folgender Romanzen, außer der oben erwähnten von 1466, nehmen Bezug auf bekannte historische Ereignisse²⁰⁾:

1. 1430 Alburquerque, Alburquerque (CMP 106/321)
2. 1485 F. de Torre: Pascua d'Espíritu Santo (CMP 136/331)
3. 1489 Anchieta: En memoria d'Alixandre (CMP 130/328)
4. Sobre Baza estaba el Rey (CMP 135/330)
5. 1486—89 Encina: Una sañosa porfía (CMP 126/327)
6. vor 1492 Torre: Por los campos de los moros (CMP 150/335)
7. 1492 Encina: Qu'es de ti desconsolado (CMP 74/315)
8. Olvida tu perdición (CMC 52)
9. 1504 Encina: Triste España sin ventura (CMP 83/317)

Stevenson (Spanish Music, 300) setzt nach biographischen und versgeschichtlichen Gesichtspunkten noch folgende drei Romanzen vor 1490 an:

10. vor 1490 La congoxa que partió (CMP 93/75)
11. Yo me soy la Reina viuda (CMP 115/324)
12. Dormiendo está el cavallero (CMP 119/326)

Eine weitere Romanze muß vor 1492 entstanden sein, da sie in einer spanischen Grammatik von 1492 erwähnt ist²¹⁾:

13. vor 1492 Morirse quiere Alixandre (CMP 111/322)

Allein sieben Romanzen (Nr. 2—8) berichten von Siegen oder Feldzügen Ferdinands in den Maurenkriegen, die bevorzugte Themen waren.

Sämtliche Romanzen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts weisen charakteristische Merkmale auf. Der Text besteht aus achtsilbigen (4 bis

¹⁹⁾ Der früheste Beleg für eine vom König in Auftrag gegebene Romanze zur Erinnerung an einen bestimmten Feldzug bei Granada findet sich in der erwähnten Chronik des Lucas de Iranzo: „El rey (Enrique IV.) porque mayor memoria quedase, mandó facer un romance, el cual a los cantores de su capilla mandó asonar“.

²⁰⁾ Zur Datierung der Romanzen und zur Beschreibung der historischen Begebenheiten s. vor allem Barbieri, Cancionero, Anmerkungen zu den einzelnen Stücken; Menéndez Pidal, Romancero; Menéndez Pelayo, Antología de Poetas Líricos Castellanos, Bd. VI u. VII; S. Griswold Morley, Chronological List of Early Spanish Ballads, Hispanic Review XIII, 1945, 272—287; Stevenson, Spanish Music in the Age of Columbus, The Hague, 1960.

²¹⁾ Nebrija, Gramática castellana, 1492, Kap. II, 8.

20 und mehr), erst seit Ende des 15. Jahrhunderts in vierzeilige Strophen gegliederten Versen mit der kennzeichnenden Reimbildung a b c b d b e b f b usw.; jeder ungeradzahlige Vers ist also reimlos, in jedem geradzahligen wird ein Reim im ganzen Gedicht beibehalten (meist Assonanz). Mit Musik versehen werden nur die ersten vier Verse. Alle übrigen Strophen trug man mit der Musik der ersten Strophe vor. Die Musik ist in Anlehnung an die vier ersten Zeilen durch Longa, Brevis oder Fermate auf der Schlußnote deutlich in vier etwa gleich lange Abschnitte gegliedert. Lediglich der letzte Abschnitt ist ausgedehnter, wodurch der Schluß der Strophe angedeutet wird. Mit einer Ausnahme (CMP 115/324) bewegen sich alle uns überlieferten Romanzen im Tempus imperfectum diminutum (♢). Das Fehlen dreizeitiger Mensuren weist aber nicht wie bei den Villancicos auf späte Entstehungszeit, sondern hängt mit der Vortragsweise der Romanzen zusammen. Bei ihnen kam es allein auf den verständlichen Vortrag des Textes an, der nur durch einen ganz dem Versmaß folgenden Rhythmus erreicht werden konnte. Die dreizeitige Mensur ließe dies nicht zu.

Wie die Mensur, so ist auch die Schlüsselung der Romanzen einheitlich: bei Dreistimmigkeit $C_2C_4F_4$, bei Vierstimmigkeit haben die Mittelstimmen denselben Schlüssel (C_3 oder C_4).²²⁾ Die Stimmen bewegen sich vorwiegend in Semibreven und Breven und schreiten gleichzeitig fort. Meist vollzieht nur die Oberstimme eine zielstrebige melodische Bewegung. Die melodische Verwandtschaft, die sich an den Oberstimmen einiger Romanzen feststellen läßt, beruht auf typenhaftem melodischem Bau: Quint- bzw. Quartaufstieg, Umspielung des Hochtons, Abstieg zum Ausgangston (z. B. Nr. 52, 104 der Edition, CMP 83/317, 106/321, 146/333). Der Ambitus innerhalb eines Melodieabschnitts geht — vor allem in den späteren Stücken (Encina) — über die Quarte nicht hinaus. — Oft schließt sich der Tenor eng an die Oberstimme an, indem er in Sexten mit ihr fortschreitet, und erhält auf diese Weise eine ähnliche zielstrebige Bewegung. Der Contratenor ist ebenso wie der Contratenor altus bei vierstimmigen Stücken durch seine Funktion als Fundament- bzw. Füllstimme in seinem melodischen Verlauf weitgehend festgelegt: beide Stimmen bewegen sich in Sprüngen und melodisch ziellos. Jeder Versabschnitt beginnt in allen Stimmen fast immer auf derselben Tonhöhe und mit demselben Rhythmus: Semibrevis, Semibrevis, Brevis. Der Umfang der einzelnen Stimme innerhalb einer Komposition ist begrenzt: Oberstimme und Tenor bewegen sich meistens im Raum einer Sext, die anderen Stimmen im Raum einer Oktave. Durch die derart begrenzten Stimmumfänge, die vornehmlich für die späteren Stücke (Encina) charakteristisch sind, ergibt sich auch eine Führung der Stimmen ohne Stimmkreuzungen.

²²⁾ Lediglich die Romanzen von Encina bilden mit jeweils vier verschiedenen Schlüsseln eine Ausnahme.

Zugleich vollzieht sich eine Umwandlung des Satzes: die Stimmen sind nicht mehr auf den Tenor bezogen, sondern auf die tiefste Stimme. Sie wird jedoch noch immer Contratenor genannt. In der Romanze von 1466 beispielsweise (Nr. 104) bilden sowohl Cantus und Tenor als auch jede Stimme mit der tiefsten einen vollständigen zweistimmigen Satz; die Kombination der beiden oberen Stimmen oder die von Tenor und zweiter Stimme ist hingegen nicht möglich. Zwischen Cantus und tiefster Stimme ergibt sich allerdings infolge der Oktavsprungklausel im Schlußklang eine Quarte. Somit setzt die tiefste Stimme den Tenor nur noch für diesen Schlußklang voraus, während die tiefste Stimme selbst satztechnisch nicht unentbehrlich ist, da sie keine Quartan zwischen Cantus und Tenor legitimiert, also noch nicht „Klangträger“ ist.²³⁾ Die Art und Weise wie die Stimmen satztechnisch aufeinander bezogen sind, ist u. a. ein wichtiges Kriterium für die Entstehungszeit einer Komposition. So findet sich im CMC nicht ein Stück — bezeichnende Ausnahme ist die vierstimmige Chanson „Petite Camusette“ von Ockeghem (Nr. 87) — dem eine dritte bzw. vierte Stimme unentbehrlich wäre: Cantus und Tenor bilden einen vollständigen zweistimmigen Satz. Im CMP hingegen zeigt sich in fast allen später, nämlich Anfang des 16. Jahrhunderts in die leeren Zwischenräume eingefügten Stücken eine Verlagerung des Hauptgewichts auf die Außenstimmen. Der Tenor verliert seine Bedeutung als kompositorisch entscheidende Stimme. Der Satz wird nun bestimmt von melodieführender Oberstimme und von der jeweils tiefsten Stimme als Fundament. Für diesen Vorgang symptomatisch ist das Auftreten paralleler Dezimenketten zwischen den Außenstimmen. Der Tenor sinkt dadurch häufig zur bloßen Füllstimme ab.^{23a)}

Die Romanzen weisen häufig eine bemerkenswerte rhythmische Struktur auf. Der für sie charakteristische Wechsel von Zwei- und Dreizeitigkeit entweder in der Oberstimme oder in allen Stimmen gleichzeitig, und zwar in jedem Versabschnitt, läßt sich an der Romanze „Olvida tu perdición“ (CMC Nr. 52) veranschaulichen:

♩ 1.	o o □ □ o. d o □ o □	
	ol- vi - da tu per - di - ción	
2.	□ □ o □ o □ o □ □ □	
	Es - pa - ña ya con - so- la - da	
3.	o o o o □ o □ o □ □ □	
	le Don Ro- dri - go per - di - da	
4.	o o o o o o □ □ o □ o □ □ □	
	De Don Ter- nan- do ga- na - - - da	

²³⁾ Vgl. Apfel, Satztechnische Grundlagen der Neuen Musik des 17. Jahrhunderts, Acta mus. XXXIV, 1962, 67—78.

^{23a)} Vgl. z. B. CMP Nr. 30/22, 44/34, 71/346, 77/62, 79/64, 81/66, 102/79, 110/84, 126/327, 132/410, 153/103, 167/354, 168/111, 175/232, 178/65, 179/415, 181/117, 182/118, 196/130, 217/147, 234/158, 239/425, 245/428, 246/429, 254/164,

Ein Rhythmuswechsel ohne bestimmte Gliederung begegnet häufig vor allem bei den frühen Stücken des CMP, und zwar meistens jeweils am Versende in den oft ausgedehnten Melismen²⁴⁾, viel seltener jedoch im CMC.²⁵⁾ Das Grundmaß all dieser Stücke ist jedoch die Zweizeitigkeit. Außerdem wird gewöhnlich nur die Oberstimme von einem derartigen Wechsel des Rhythmus betroffen, der dazu noch infolge der durchgehenden zweizeitigen Bewegung der übrigen Stimmen schwer realisierbar ist. Jedenfalls bleibt die Textdeklamation vom Rhythmuswechsel unberührt, da er im Melisma stattfindet.

Ein konsequent im ganzen Stück und in allen Stimmen durchgeführter Rhythmuswechsel kommt jedoch nur noch in einer Romanze von Encina (CMP 74/315) vor:

♣ 1. ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◊ ◻ ◊ ◻
 Qu'es de ti des-con-so-la - da
 2. ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◻ ◻
 Qu'es de ti Rey de Gra-na- da
 3. ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◻ ◻
 Qu'es de tu tie-rai tus mo-ros
 4. ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◊ ◻ ◊ ◻
 Don-de tie-nes tu mo-ra - da?

Da sich Deklamation und rhythmische Struktur decken, herrscht ein bestimmter „Grundrhythmus“ vor: ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◻ ◻ bzw. ◊ ◊ ◻ ◊ ◻ ◊ ◻ . Dieser „Grundrhythmus“ tritt am häufigsten in einzelnen Abschnitten der Kompositionen aus dem CMP auf.²⁶⁾

Doch nicht nur in den Stücken mit zweizeitiger Mensur, sondern auch in denen mit dreizeitiger Mensur kann ein Rhythmuswechsel eintreten. Neben einigen Kompositionen, die gewöhnlich nur in kurzen Partien in der Oberstimme (CMC 35; CMP 27/20, 37/27, 288/185, 377/246, 409/301, 454/272 und 459) oder im Tenor (CMP 24/17, 53/43, 229/364, 263/171), seltener in allen Stimmen (CMC 31, 61; CMP 1, 9/398, 48/38, 62/51, 82/67) den Rhythmus wechseln, gibt es im CMP neun Stücke (71/346, 92/74, 114/408, 174/357, 292/377, 301/380, 416/305, 440/396, 442/314), in denen Rhythmuswechsel in allen Stimmen auftritt. Diese Kompositionen — meist mit

280/182, 295/379, 299/191, 304/382, 317/357, 328/208, 339/219, 405/257, 443/342, 452/270, 271.

²⁴⁾ CMP Nr. 2, 5/3, 13/9, 31/23, 32/281, 35/25, 36/26, 38/28, 39/29, 41/31, 43/33, 44/34, 49/39, 52/42, 58/47, 79/64, 81/66, 93/75, 116/85, 119/326, 130/328, 178/65, 212/141, 289/186, 296/188, 326/206, 395/254, 451/268, 456/274, 458/277.

²⁵⁾ CMC Nr. 1, 3, 5, 21, 23, 28, 43, 63, 77, 90.

²⁶⁾ Z. B. 46/36, 50/40, 55/282, 60/49, 83/317, 87/70, 107/81, 131/329, 135/330, 136/331, 137/95, 146/333, 163/108, 167/354, 224/152, 233/157, 238/424, 243/426, 262/170, 272/178, 277/180, 279/181, 314/199, 327/207, 331/211, 342/440, 354/230, 356/339, 365/236, 443/342.

⊕ 3-, seltener mit ⊕ 3/2-, ⊕ 3- oder 3- Vorzeichnung — verlaufen fast durchweg Note gegen Note. Alle Stimmen führen somit denselben Rhythmus aus:

⊕ 3 - ○ ○ □ ○ ○ □ ○ □ ○ ○ □ ○ □ ○ □ ○ ○ □ ○ □ ○ □

Er schlägt hier jeweils am Versende um und bildet eine gleichsam unendliche Kette mit rhythmischer Markierung der Versabschlüsse. Von der rhythmischen Struktur her könnte man an eine Art Rundgesang denken, und es ist auffallend, daß auch die Texte dem Bereich des Volkstümlichen, Bukolischen entstammen.²⁷⁾ Diese Stücke sind außerdem durch ihre meist jeweils vier Brevisseinheiten umfassenden Abschnitte und somit durch ihre Kürze bemerkenswert.

Es ist möglich, daß in diesen dreizeitigen Stücken der oben besprochene „Grundrhythmus“ innerhalb zweizeitiger Mensuren seinen Ursprung hat. Wohl von Spanien ausgehend ist er dann in der italienischen Musik aufgegriffen worden (vgl. Anm. 27). Die spätere Notierung in zweizeitiger Mensur ist lediglich eine Verschleierung dieses besonderen Rhythmus. Es geht damit die tanzmäßige Bewegung, die durchgehende Dreierbewegung und die oben erwähnte meist „viertaktige“ Gliederung verloren. Gerade sie ist ja auch für Tanzsätze bezeichnend. So fällt auf, daß im CMP die meisten Hirten- (2/3 der Stücke), Trink- und Tanzlieder (die Hälfte) im Tripeltakt stehen, dagegen nicht eine einzige Romanze²⁸⁾, lediglich ein Drittel des geistlichen Repertoires und ein Viertel der Liebeslieder. Unter den letztgenannten Kompositionen, die zum größten Teil der Gattung der Canción angehören, haben diejenigen im Tripeltakt jedoch eine gänzlich andersartige Struktur als die kurzen Tanz- und Trinklieder. Diese unterscheiden sich von den einfach mensurierten (○) Liebesliedern schon durch die Diminution (⊕ 3, ⊕ 3/2, ⊕) und rücken auch dadurch in die Nähe des Tanzes. Die Hirten-, Trink- und Tanzlieder des Cancionero stehen wohl der Volksmusik am nächsten, und es liegt nahe, die Herkunft dieses charakteristischen Rhythmus aus der spanischen Volksmusik abzuleiten.

²⁷⁾ In späterer Zeit (um 1600) findet sich dieser „Wechselrhythmus“ wie ihn W. Osthoff nennt (Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, MVM 3, Tutzing 1960, 102 ff.) in Italien (Monteverdi, Caccini, Peri), und zwar auffallenderweise auch dort verbunden mit der Vorstellung des Bukolischen.

²⁸⁾ Einzige Ausnahme bildet die Romanze „Yo me soy la Reina viuda“ (CMP 115/324), die auch sonst in ihrer Faktur von den übrigen Romanzen abweicht.

IV. DER „CANCIONERO MUSICAL DE COLOMBINA“ VON SEVILLA

Im Unterschied zu den Stücken des CMP, die sich auch in zahlreichen anderen Handschriften und Lautentabulaturen der Zeit wiederfinden oder in Theaterstücken, z. B. des Portugiesen Gil Vicente (gest. um 1536), erwähnt werden, scheinen diejenigen des CMC kaum verbreitet gewesen zu sein.²⁹⁾ Lediglich drei Stücke finden sich auch in der oben erwähnten Handschrift von Monte Cassino (Nr. 7, 10, 14) und die Texte von sechs weiteren Kompositionen in Gedichtsammlungen. Dies mag einerseits seinen Grund darin haben, daß der Cancionero nur eine verhältnismäßig kurze Zeit in Gebrauch war; denn bereits 1534 wurde er von Ferdinand Kolumbus für seine Bibliothek erworben und dann wahrscheinlich nicht mehr benutzt.³⁰⁾ Andererseits wäre es möglich, daß die Handschrift für einen bestimmten Fürsten zusammengestellt worden war und somit einem engen und geschlossenen Bereich zugehörte. So kennen wir einige namentlich genannte Musiker nur aus diesem Cancionero (z. B. Triana, Belmonte, Hurtado de Exercea, Juanes). Ferner fällt auf, daß fast alle Musiker dieser Sammlung in Sevilla wirkten und die wenigen bekannten Dichter der Texte dem literarischen Kreis um Juan II. angehörten.

Die 95 drei- und vierstimmigen Vokalsätze des CMC lassen sich in Anlehnung an den zu Beginn des 16. Jahrhunderts vorangestellten Index des CMP ebenfalls nach Gattungen ordnen. Es ergibt sich ein deutliches Übergewicht der weltlichen gegenüber den geistlichen Villancicos. Estramboten, wie im CMP die Frottolen und gemischtsprachigen Stücke bezeichnet werden, fehlen. Den 44 Romanzen im CMP steht nur eine im CMC gegenüber. Die 84 vollständigen Kompositionen lassen sich folgendermaßen einordnen:

1. Weltliche Stücke (55)
 - a) Villancicos (49)
 - b) Cantares (5)
 - c) Romanze (1)

²⁹⁾ Zehn Stücke des CMC, deren Texte entweder in Gedichtsammlungen aufgenommen wurden oder aber als Vorlage für Glossen dienten, und deren Musik sich z. T. in anderen Handschriften findet, sind auch im CMP überliefert und haben sich wohl von dort aus verbreitet, da meist die Fassungen dieser Handschrift begegnen.

³⁰⁾ Aus Verbesserungen und nachträglichen Änderungen ist jedoch ersichtlich, daß die Handschrift auch tatsächlich zunächst praktischem Gebrauch diene.

2. Geistliche Stücke (25)
 - a) lateinisch textierte (12)
 - b) Villancicos (8)
 - c) Cantares (5)
3. Stücke ohne Text (4)

*Der Villancico*³¹⁾

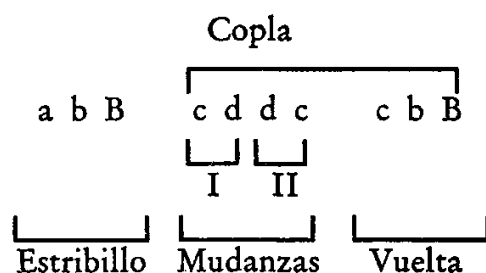
Wenn in der Gattung des Villancico 49 weltliche und 8 geistliche Stücke zusammengefaßt wurden, so trifft das genau genommen nicht zu. Ich folgte damit nur der seit dem originalen Index des CMP allgemeinen Gepflogenheit, jede Komposition, die musikalisch und textlich zum Anfang zurückkehrt, spanischen Text hat und keine Romanze ist, mit Villancico zu bezeichnen. Vom Text her sind dagegen der Villancico und die Canción streng zu trennen. Cantares wurden solche Stücke genannt, die weder der Gattung des Villancico noch der der Canción angehören.

Die Bezeichnung „Villancico“ (villano = bäuerisch, ländlich) bezog sich zunächst nur auf den Refrain und erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf die Anlage eines Gedichts. Zum ersten Mal im Zusammenhang mit einer Komposition findet sich die Bezeichnung „Villancico“ im CMC über dem der Handschrift wohl später (Ende des 15. Jahrhunderts) angefügten anonymen „Andad, passiones, andad“ (Nr. 33), das im CMP (Nr. 279/181) Lagarto zugeschrieben ist.³²⁾ Die Lesung dieses Wortes im CMC ist allerdings nicht gesichert (s. Tafel VI). Doch gehört dieses Stück mit noch drei anderen des CMC zu den wenigen, die den Aufbau des „klassischen“ Villancico (Stevenson) der Epoche Encinas aufweisen und hauptsächlich im CMP überliefert sind.

³¹⁾ s. a. I. Pope, *The Musical Development and Form of the Spanish Villancico* (Papers of the American Music Society, 1940, 11—22); dies., *El Villancico Polifónico* (Introducción del Cancionero de Upsala), Mexico 1949; dies., *Musical and Metrical Form of the Villancico, Notes on its Development and its Rôle in Music and Literature in the Fifteenth Century*, *Annales Mus.* II, 1954, 189—214. A. Geiger, *Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancicos*, *ZfMw.* IV, 1922, 65—93. P. Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin Du Moyen Âge, Deuxième Partie: Les Formes*, Rennes 1953, 244—262. G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, 581 ff.

³²⁾ In der Dichtung nannte der Marqués de Santillana (1398—1458) wohl als erster ein Gedicht „A las tres fijas suyas“ (Canciones y Decires, in „Clásicos Castellanos“ 18, 214) Villancico. In diesem Falle wird damit jedoch nur der Charakter des Gedichts, in dem nach je zwei Vierzeilern ein durch jeweils zwei Verse angegebener bekannter volkstümlicher Gesang eingeschaltet wird, bezeichnet.

Der Villancico „Andad, passiones, andad“ (Nr. 33 und Tafel VI) setzt sich aus zwei deutlich voneinander getrennten Teilen zusammen — im Notensystem stets durch zwei senkrechte Markierungsstriche gekennzeichnet —, der kürzeren Eingangsstrophe (Cabeza, Estribillo) und einer längeren, von der Eingangsstrophe verschieden gebauten Strophe (Copla). Der Estribillo besteht aus drei achtsilbigen Versen mit dem Reim a b b. Die folgende Copla wird wiederum aus zwei, genau genommen aus drei Teilen gebildet: den beiden streng symmetrischen Mudanzas und der Vuelta. Die beiden achtsilbigen Mudanzas (= Änderungen), so genannt, weil sich ihre Reime als einzige von Strophe zu Strophe ändern, bringen neue, vom Estribillo unabhängige Reime in der Anordnung c d d c. Die Vuelta (= Rückkehr), welche in der Ausdehnung dem Estribillo entspricht, kehrt, wie der Name besagt, zum Reim der Eingangsstrophe zurück, und zwar in den beiden letzten Versen. Der erste Vers entspricht dagegen dem Reim des vorhergehenden Verses der Mudanza und führt auch den Satz weiter. Diese Reimfolge nennt Stevenson die „offene“ Reimanordnung. Die Vuelta, die neben dem Reim auch einzelne Worte oder ganze Verse des Estribillo bringen kann, übernimmt in unserem Fall den letzten Vers des Estribillo, so daß sich folgende Reimordnung ergibt³³⁾:



Die Reihenfolge der Reime kann wechseln, z. B. a b A c d c d d b A oder a b B c d c d d b B; jedoch ist das Reimschema unseres Villancico das im CMP am häufigsten vertretene. Ein Gedicht kann sich aus mehreren auf diese Weise gebauten Strophen zusammensetzen.

Auch die Musik ist zweiteilig. Während die drei Verse des Estribillo jeweils zu verschiedener Musik vorgetragen werden, wiederholt sich die der Mudanzas, d. h. die beiden Mudanzas haben dieselbe Musik. Die Verse der Vuelta werden wieder zu der Musik des Estribillo gesungen:

Reim	a b B	c d d c	c b B
Musik	a b c	d e d e	a b c

Lediglich die Musik des Estribillo und der ersten Mudanza, also a b c d e, ist aufgezeichnet. Der Text des Estribillo und der beiden Mudanzas ist der

³³⁾ Große Buchstaben bedeuten Identität der Verse.

Musik unterlegt (der zweite Teil der Musik enthält also zwei Zeilen Text in der Handschrift!), während die Vuelta entweder am Schluß des zweiten oder auch des ersten Teils einer der Stimmen zusammenhängend wiedergegeben ist, in selteneren Fällen auch unter dem Text des Estribillo (Nr. 48, 50, 58, 62, 72), je nach der Gewohnheit des Schreibers. Im allgemeinen ist lediglich der Cantus vollständig textiert und die übrigen Stimmen tragen nur Textmarken.

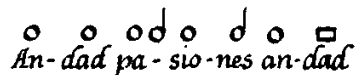
Die Diskrepanz von Text und Musik ist ein Charakteristikum des Villancico: während Sinn und Reim der Mudanzas in die Vuelta übergreifen und erst im letzten Vers mit dem Estribillo übereinstimmen, beginnt die musikalische Wiederholung bereits unmittelbar nach den Mudanzas und deckt sich mit dem Text erst dort, wo auch textliche Wiederholung vorliegt.³⁴⁾ Im übrigen lehnt sich die Musik eng an den Versbau an, d. h. am Versende findet jedesmal eine Kadenz statt. Der Text wird syllabisch vortragen, jeder Silbe entspricht ein Ton, mit Ausnahme der Schlußwendung, deren stereotype Floskeln ein kurzes Melisma bilden. Der Satz verläuft streng Note gegen Note mit häufiger Parallelführung (meistens Sexten) zwischen Oberstimme und Tenor. Obwohl der Tenor durch die Unterterzklausel am Schluß des Estribillo und der Copla einen altertümlichen Zug aufweist, kommt diese Klausel durch das Fehlen der meist mit ihr gekoppelten Oktavsprungklausel der Unterstimme nicht so zur Geltung, zumal sich die Hauptmelodie wohl in der Oberstimme findet. Sie hat den Ambitus von einer Oktave — die Unterstimmen den einer Sept — und besteht im Grunde nur aus einer einzigen bestimmten Tonfolge: Jeder Abschnitt des Estribillo endet mit der absteigenden Tonfolge c'—h'—g'—e'. In der Copla beginnt diese Tonfolge bereits am Ende des ersten Verses und faßt dadurch beide Abschnitte zusammen, von denen jeder mit Ausnahme des ersten Verses der Copla mit demselben Klang endet und — abgesehen vom Anfang — auch beginnt. So bildet jeder Abschnitt einen geschlossenen musikalischen Ablauf: Im Eingangsteil, der kürzeste von allen, beginnt die Melodie mit dem Hoch-

³⁴⁾ Diese Diskrepanz ist nicht ohne weiteres erklärlich, da der Villancico ausdrücklich für den musikalischen Vortrag gedichtet wurde, wie aus späteren Verslehren hervorgeht: „Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantada. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia y para otros propósitos; pero éste sólo para la Música“ (Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Salamanca 1592; Aug. 1759, Kap. 34, S. 44). Man sollte ähnlich wie in der Canción auch im Villancico eine vollkommene Übereinstimmung von Text und Musik erwarten. Während aber die Canción meistens nur eine Strophe, also mit Estribillo und Vuelta zwölf Verse bringt, besteht der Villancico fast immer aus einer größeren Anzahl von Strophen. Da die Strophen immer dieselbe Musik wiederholen und diese sich nicht auf den Affektgehalt bezieht — obwohl sie häufig die Grundstimmung des Gedichts spiegelt — ist es im Grunde belanglos, ob Text und Musik sich genau entsprechen oder nicht.

ton, steigt in der erwähnten Tonfolge ab und bringt eine Kadenzformel, die das e' — zugleich Schluß- und Ausgangston des neuen Melodieteils — umspielt. In der nämlichen Tonfolge steigt nun die Melodie wieder stufenweise auf zum Hochtton c'', und dann wieder abwärts. Denselben melodischen Bau weisen die folgenden Abschnitte auf. In der Copla aber werden wie gesagt die beiden Verse der Mudanza zusammengefaßt: Aufstieg stufenweise (g'—a'—h'—c''), wieder Abstieg in der erwähnten Tonfolge zum e', Kadenzfloskel wie am Schluß des Estribillo. Dieses Aufnehmen einzelner Glieder des Estribillo in die Copla, aber vor allem die Sanglichkeit aller Stimmen und ihre Führung ohne Stimmkreuzungen, ist ebenso charakteristisch für die Villancicos der Zeit Encinas (Ende des 15. Jahrhunderts) wie die Bezogenheit der Stimmen ausschließlich auf die tiefste Stimme, die hier „Klangträger“ ist, d. h. Quartan zwischen Cantus und Tenor legitimiert.

Bemerkenswert an diesem Villancico ist auch die eindeutige Zugehörigkeit zur C-Tonart: Jede Kadenzierung (V—I) führt zum C-Klang. Lediglich der erste Vers der Copla schließt auf der V. Stufe und faßt dadurch die jeweils zwei Verse zusammen; dies entspricht auch dem melodischen Vorgang. Durch die Kadenzierung nach jedem Vers ergibt sich von selbst die Gliederung in 4+5+5 und 5+5 Breven. Diese klare Gliederung kennzeichnet die Villancicos der Zeit Encinas und findet sich im CMC nur vereinzelt und dann gewöhnlich in geistlichen Kompositionen (z. B. Nr. 61, 64, 65, 66, 72, 78).

Im „Andad, passiones“ fällt ferner die besondere rhythmische Struktur vor allem der Oberstimme auf (s. oben S. 22): z. B. im ersten Vers



Hervorzuheben ist dabei der Wechsel von Semibreven und Minimien, der im CMP fast nur bei verhältnismäßig späten Stücken auftritt; im allgemeinen besteht die Bewegung, wie gezeigt wurde, aus Breven und Semibreven.

Der beschriebene Villancico ist beispielhaft für eine Unzahl derart gebauter Stücke, wie sie um 1500 in Spanien auftreten und vorwiegend im CMP enthalten sind. Daß wir aus dem CMC nur 12 textlich und musikalisch vergleichbare Villancicos kennen, spricht für die frühe Entstehungszeit dieser Sammlung. Von diesen 12 Stücken³⁵⁾ stimmen hinsichtlich des Textaufbaus jedoch nur drei (Nr. 58, 59, 78) mit dem „Andad, passiones, andad“ überein: alle weisen sie „offene“ Reimbildung auf im Unterschied zu den vier anderen Stücken (Nr. 4, 7, 24, 50) mit „geschlossener“ Reimform. Bei

³⁵⁾ Eines (Nr. 44) ist unvollständig, von drei anderen (Nr. 51, 53, 78) nur die Musik des Estribillo überliefert.

ihnen greift der erste Vers der Vuelta den Reim des Estribillo auf (z. B. a b b c d d c a b B) oder führt einen neuen Reim ein (z. B. a b b c d d c e b B). Diese Villancicos erinnern in der Reimanordnung an die später zu besprechende ältere Canción, in der Dreizeiligkeit des Estribillo jedoch vor allem an die späteren Villancicos (Encina).³⁶⁾

Der Villancico „Gentil dama non se gana“ von Cornago (Nr. 4) mit dem Reimschema a b B c d c d e b B (es folgen noch 13 Coplas) gehört satztechnisch, wie alle Kompositionen Cornagos, zu den frühesten überlieferten Stücken³⁷⁾: Cantus und Tenor bilden einen vollständigen Satz für sich, der Contratenor ist bloße Füllstimme, bezieht sich nur auf den Tenor und bildet Quartan mit der Oberstimme. Durch die beiden gleich geschlüsselten Unterstimmen (F₃), eine Anordnung, die Cornago bis auf drei Ausnahmen stets verwendet, ergibt sich trotz des vollkommenen zweistimmigen Satzes von Cantus und Tenor ein charakteristischer Satztypus, den man häufig im CMC, jedoch wesentlich seltener im CMP antrifft: melodieführende Oberstimme über meist zwei ständig sich kreuzenden, mehr begleitenden Unterstimmen.

Der in allen Quellen (CMC, Monte Cassino, Paris) anonyme Villancico „Señora non me culpéys“ (CMC Nr. 7)³⁸⁾ hat wie das „Gentil dama“ zwei gleich geschlüsselte Unterstimmen. Doch bleibt hier der zweistimmige Satz von Cantus und Tenor stets beherrschend. Das Zusammenwirken dieser beiden Stimmen wird nicht nur durch ihre häufige Terzenführung deutlich, sondern auch dadurch, daß der Tenor an einigen Stellen sogar über den Cantus steigt (4., 32. und 53. BE), und zwar an einer Stelle, an der die Oberstimme jedesmal in einer ganz ähnlichen melodischen Bewegung vom a' zum c' ab-, der Tenor in Gegenbewegung dazu aufsteigt.

Das Vorherrschen des zweistimmigen Satzes aus Cantus und Tenor wird noch stärker durch die Ansätze zur Imitation zwischen beiden Stimmen betont, an der der Contratenor nur selten teilnimmt. Er setzt zwar häufig in demselben Abstand wie die vorhergehende Stimme ein, jedoch rhythmisch

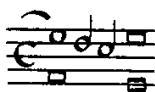
³⁶⁾ So weisen z. B. von den 188 Stücken mit dreizeiligem Estribillo im CMP lediglich 17 die „geschlossene“ Reimform auf.

³⁷⁾ Cornago, der einige Zeit (um 1455—75) am Hof zu Neapel lebte, wird von Anglés (MGG, Art. Cornago) als einer der Begründer des spanischen weltlichen Liedes angesehen. Von ihm sind insgesamt 11 weltliche Kompositionen überliefert, von denen sich 7 in der Handschrift Monte Cassino, 5 im CMC und 3 im CMP finden; z. T. handelt es sich um dieselben Stücke. Eine Zusammenstellung gibt I. Pope, *The Secular Compositions of Joh. Cornago*, Anglés-Festschr. 1958—61, II, 689—706. s. Nr. 4, 14, 18, 22, 27, 96, 97, 98, 99, 100, 102 der Edition.

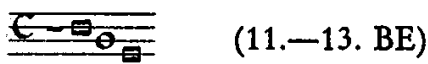
³⁸⁾ Worauf Anglés (Monumentos I, 117 und 118) seine Vermutung, das Stück habe Cornago zum Verfasser, stützt, ist mir nicht bekannt. Pope (s. Anm. 37) erwähnt diese Komposition nicht.

und melodisch gänzlich unabhängig. Häufig ergeben sich zwar auch zwischen Contratenor und Tenor kurze imitatorische Partien, an denen dann aber die Oberstimme nicht teilnimmt. Der Contratenor hat die Aufgabe, überzuleiten und den Klang zu füllen. Deshalb beteiligt er sich selten an der Imitation.³⁹⁾

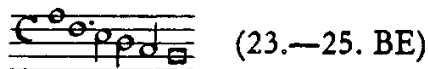
Der Villancico „Señora non me culpéys“ besteht wie alle Villancicos aus Refrain-(Estribillo) und Strophenteil (Copla), die sich deutlich voneinander abheben. Der erste Teil setzt sich aus drei (drei Verse), der zweite Teil aus zwei (2 mal zwei Verse, deren Musik wiederholt wird) Abschnitten zusammen.⁴⁰⁾ Während Cantus und Tenor am Ende jedes Verses gleichzeitig deutlich kadenzieren, und zwar stets mit derselben Wendung (Unterterz- und Tenorklausel)



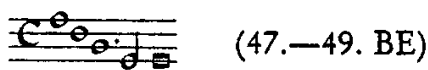
bringt der Contratenor keine kadenzierenden Einschnitte, sondern führt stets überleitend weiter. Und auffallenderweise bringt er jedesmal dieselbe Wendung, nämlich den abwärtsgehenden Dreiklang c'—a—f in absteigender, immer etwas abgewandelter Bewegung:



(11.—13. BE)

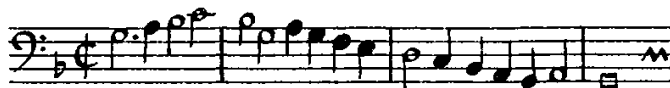


(23.—25. BE)



(47.—49. BE)

³⁹⁾ Vgl. dazu Nr. 22 der Edition. Hier hat der Contratenor ein doppeltes Gesicht: Jeweils an Versbeginn tritt eine ausgedehnte Imitation zwischen Cantus und Tenor auf und auch innerhalb der einzelnen Abschnitte werden kurze Wendungen ständig imitiert. Wenn nun Cantus oder Tenor mit der Imitation beginnt, verläuft der Contratenor geradezu wie eine instrumentale Baßstimme, selbständig und zielstrebig



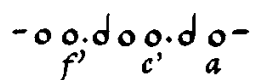
während er in den dreistimmigen Partien wieder zu einer springenden und konturlosen bloßen Füllstimme absinkt.

⁴⁰⁾ Die Handschrift Monte Cassino gibt nur den ersten Vers und die erste Hälfte des zweiten Verses wieder, die Handschrift Paris den Refrain und eine Strophe vollständig.

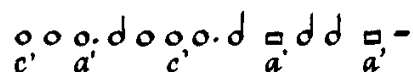
Die zweite Wendung wird außerdem vom Tenor imitatorisch aufgenommen. Der Dreiklang $c'-a-f$ oder $f-a-c'$ ist gewissermaßen der Schlüssel zur Komposition. Die einzelnen Abschnitte schließen nicht nur stets auf einem dieser Töne



wobei der Schluß auf C (V. Stufe von F) dem Coplaschluß als offenem (Halb-) Schluß vorbehalten bleibt. Auch die Melodik der drei Stimmen wird mehr oder weniger von diesem Dreiklang beherrscht. Außer an den schon genannten Überleitungsstellen besteht der Contratenor fast nur aus einer Zerlegung, Kolorierung oder Umstellung dieser drei Töne f , a und c' . So ergeben sich ausschließlich Dreiklänge auf den genannten Tönen, auch dann, wenn der Contratenor keinen von ihnen bringt. Denn in diesem Fall steigt der Tenor unter den Contratenor und ergreift f , a oder c' . Das Stück steht auch durch die b -Vorzeichnung der beiden Unterstimmen in reinem F-dur. Die Töne f , a , c sind überdies auch die Kerntöne der melodischen Bewegung in Cantus und Tenor: In einer Initialwendung über „Señora“ steigt der Cantus stufenweise von f' über c' zum a ab. Durch die rhythmische Gliederung wird das c' betont:





Jeweils auf die längsten Noten — zum Schlußton a zählt noch die nachfolgende Pause — fallen die Haupttöne f' , c' und a . Am Schluß des ersten Verses folgen nach zwei „auftaktigen“ Semibreven drei Dreiergruppen, von denen jeweils die erste Note wiederum die Haupttöne und somit den Hauptklang bringt⁴¹⁾:



Auch der zweite Vers behält die Dreierbewegung bei, die dadurch deutlich wird, daß nicht nur der Hauptklang stets auf „eins“ des dreizeitigen Rhyth-

⁴¹⁾ Auch die Anfangswendung des Cantus könnte man in zwei Dreiergruppen gliedern, faßt man die Semibrevispause und die Brevis zu Beginn „auftaktig“ auf. Auf diese Weise würden die Haupttöne f und c auch auf die „eins“ des Dreiers fallen. Doch wird diese Gliederung überdeckt durch den nachfolgenden Einsatz der beiden Unterstimmen, wodurch eher eine Zweiergruppierung nahegelegt wird.

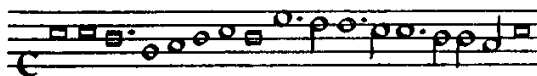
Cantuston: $\overset{\circ}{f'} \overset{\circ}{c''} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{a'} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{f'} \overset{\circ}{f'} \overset{\circ}{c''} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{c} \overset{\circ}{d} \overset{\circ}{a'}$

Cantuston: 
Klang: 

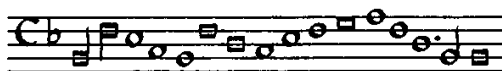
Der Strophenteil des „Señora non me culpéys“ wird nicht mehr so ausschließlich von den Tönen f und c beherrscht. Wenn auch im Contratenor und Tenor diese Töne noch überwiegen, so tritt doch der C- und D-Klang statt des F-Klangs stärker in Erscheinung: der Strophenteil schließt sogar mit dem C-Klang (V. Stufe von F). Im Unterschied auch zu den einzelnen Abschnitten des Estrillo sind die des Strophenteils geschlossener gebaut.

33

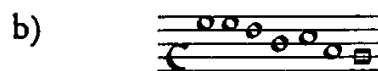
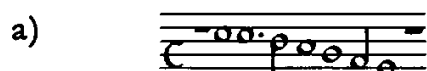
So verläuft die Oberstimme im ersten Abschnitt in einem großen Bogen, der von a'' ausgeht und wieder dorthin zurückkehrt:



Zwar sind die beiden anderen Stimmen nicht so zielstrebig geführt wie die Oberstimme, doch auch sie verlaufen ohne Unterbrechung bis zum Ende des Abschnitts. Die drei Abschnitte des Estribillo hingegen bestehen jeweils aus zwei in sich geschlossenen und durch Pausen voneinander getrennten Gliedern. — Melodisch sehr bestimmt geführt ist im ersten Teil der Copla auch der Contratenor, indem er stets zu einem der drei Haupttöne hinzielt:

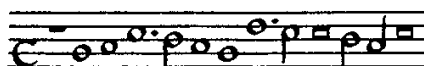


Im zweiten Abschnitt des Strophenteils erinnert der Cantus mit seinem über eine Sexte (a'—c') absteigenden Beginn (s. folgendes Beispiel b) an den Anfang des Villancico: auch hier umspannt die Melodie in absteigender Bewegung die Sexte (f' nach a) (Beispiel a). Beide Male erstreckt sich die melodische Wendung über vier Brevisseinheiten und beide Male werden die Haupttöne f, a und c betont:

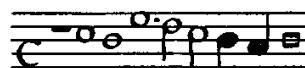


Am Schluß des zweiten Teils bringt der Cantus melodisch gestrafft die zweite Hälfte des ersten Estribillo-Abschnitts:

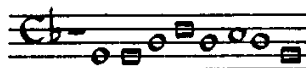
Estribillo:



Copla:



Auch der Tenor besteht, besonders deutlich im Estribillo, vorwiegend aus den Tönen f, a, c: er beginnt mit dem Dreiklang



und schließt auch den Coplateil mit dem Quintsprung f—c'.

In allen Stimmen beginnt und schließt jeder Abschnitt mit einem dieser Töne (Oberstimme: f'—f', f'—a', a'—a', a'—a', a'—e'; Tenor: f—f, f—a,

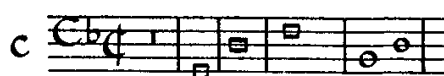
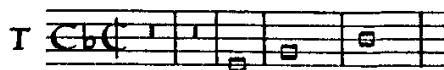
c'—f, f'—c' c'—c'; Contratenor: a—c, c'—f, c'—c', f—f, c—c). Das melodische und klangliche Geschehen in diesem Stück ist somit reduziert auf nur wenige zentrale Töne und Klänge, die gewissermaßen den Rahmen für die Bewegung abgeben.

Durch seine melodische und klangliche Geschlossenheit weicht dieser Villancico von den Stücken Cornagos, denen es Anglés (s. Anm. 38) zuschreibt, erheblich ab. Doch noch zwei von ihnen, die beide unvollständig (Handschrift Monte Cassino) überliefert werden, sind ähnlich gebaut („Non gusto del male“ Nr. 100, und „Morte merce gentile“, Nr. 99). Sie sind dreistimmig wie alle Stücke Cornagos.

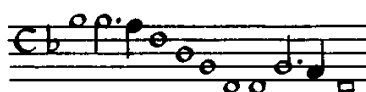
Das „Non gusto del male“ (Nr. 100) weist nicht nur in der Anlage eine erstaunliche Ähnlichkeit mit dem „Señora non me culpéys“ (Nr. 7) auf, sondern ist auch wie dieses klanglich auf die F-Tonart zentriert. In beiden Stücken finden sich häufig Terzenführung und kurze Imitationen zwischen Cantus und Tenor. Die Abschnitte, durch Brevispause voneinander getrennt, sind ebenso geschlossen gebaut und z. T. auch von gleicher Länge (10+10+13+13, 13+16) wie dies im „Señora non me culpéys“ der Fall ist (12+12+12, 12+9). Wie dort kadenzieren Cantus und Tenor stets gleichzeitig mit derselben Wendung, während der Contratenor weiterführt. Obwohl dieser keine so charakteristischen Überleitungswendungen bringt wie dort, so fällt doch diejenige vom dritten zum vierten Abschnitt im Estribillo auf: sie zerlegt den F-Klang in derselben Weise wie es im „Señora non me culpéys“ stets geschieht:




Auch schließt jeder Abschnitt auf einem der Töne f, a und c. Eindeutig wird der Klangbereich gleich zu Beginn festgelegt, indem die drei Stimmen mit dem F-Klang einsetzen:



Aber auch die melodische Bewegung aller Stimmen ist in diesem Stück fast gänzlich von den Tönen f, a und c beherrscht. Als Beispiel sei der Anfang des zweiten Abschnitts („Como yo della partida“) im Contratenor angeführt:



Man vergleiche auch die Oberstimme des dritten und vierten Abschnitts: Im dritten Abschnitt (21. BE ff.) geht die melodische Bewegung in den Dreierhythmus über und es erklingt jeweils auf „eins“ einer der Haupttöne:

Cantuston: 

Vom letzten Dreier dieses Abschnitts (30. BE) bis zur zweiten Hälfte des folgenden (40. BE) erfolgt eine in allen Stimmen notengetreue Übernahme aus der Copla des „Señora non me culpéys“:

„Señora non me culpéys“ (45. BE bis Schluß)



„Non gusto del male“ (30.—40. BE)

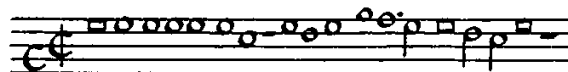


Zwischen diesen beiden Stücken besteht somit ein enger Zusammenhang. Für die Autorschaft Cornagos würde sprechen, daß von den elf spanisch textierten Kompositionen der Handschrift Monte Cassino allein acht — mit dem „Señora non me culpéys“ — von Cornago stammen. Fast alle seine weltlichen Stücke wären damit in dieser Handschrift vereinigt.

Die dritte, ähnlich wie das „Señora non me culpéys“ und das „Non gusto del male“ gebaute Komposition, das „Morte merce gentile“ (Nr. 99), unterscheidet sich ebenfalls erheblich von den übrigen Stücken Cornagos und ist wie die beiden vorher besprochenen sehr kurz. Wie Cornagos „Moro perche non dai fede“ (Nr. 97) ist dieses Stück italienisch textiert und weist auch eine italienische Strophenform auf (Kanzzone, sechs Elfsilbler, ein Siebensilbler in der Reimfolge a b a a c d e). In diesen beiden Stücken hat somit der anderweitig belegte Aufenthalt Cornagos in Neapel seinen Niederschlag gefunden.

Die Kanzzone „Morte merce gentile“ ist auch insofern bemerkenswert, als ihre beiden Teile verschieden mensuriert sind: erster Teil 3, zweiter Teil ̣. Verschiedene Mensur in den einzelnen Teilen begegnet jedoch im CMC und CMP nicht selten, aber stets nur im Villancico, nicht in der Canción. Gewöhnlich verläuft der Estribillo in dreizeitiger Mensur, für die Copla wird hingegen Zweizeitigkeit vorgezogen. So hebt sich der Refrain (Rundgesang) durch die tanzmäßige Bewegung von dem stets neuen Text vortragenden Strophenteil ab.

Trotz der ̣-Notierung bleibt in unserem Stück aber die Dreierbewegung im zweiten Teil vor allem in der Oberstimme erhalten:



Die verschiedene Notierung soll lediglich das unterschiedliche Tempo anzeigen: 3 \square . = ̣ \square . Der erste Teil wäre also etwas schneller vorzutragen als der zweite. Bemerkenswert an diesem Stück ist ferner das gleichzeitige, meist syllabische Fortschreiten aller Stimmen. Lediglich die Schlußsilben eines Verses tragen längere Melismen.

Aber nicht nur durch diese Setzweise, sondern auch durch die Bildung kleiner sich einander entsprechender Glieder, rückt Cornagos Komposition in die Nähe der späteren Musik (Encina): Nach den jeweils aus sechs Breven bestehenden beiden ersten Versen, die jeweils mit dem F-Klang schließen (6. und 12. BE), gliedert sich der dritte Vers in 2+2+4 Breven. Die beiden Glieder stehen sich gleichsam wie Frage und Antwort gegenüber:



Die folgende Vierergruppe dagegen führt in einem einheitlichen Bogen zum Schluß.

Der zweite Teil, der ebenso wie der erste mit einer mehrmaligen Wiederholung desselben Tons beginnt, erinnert besonders in der ersten Hälfte stark an Cornagos „Dónde estás que non te veo“ (Nr. 10, vgl. auch Tafel I u. II): es beginnt wie das „Morte merce gentile“ mit dem mehrmals wiederholten F-Klang und führt in der Oberstimme in ähnlicher Weise weiter:

„Dónde estás que non te veo“ (Nr. 10; BE 1—13)



„Morte merce gentile“ (Nr. 99; BE 21—31)



Die folgenden Schlußwendungen treten typisch in fast allen Stücken Cornagos und auch sonst auf:



Ebenfalls stereotyp begegnet häufig an Stellen, wo zwar eine Zäsur aber keine Kadenz stattfindet, der Terzsprung nach unten.⁴³⁾ Er wirkt wie ein Bruch im melodischen Fluß. So endet auch häufig die Melodie, nachdem bereits eine Klausel erfolgt ist: die melodische Bewegung — von der Klausel zunächst aufgefangen — läuft weiter aus.⁴⁴⁾

Als gänzlich anders gebaute Stücke sind noch die beiden Villancicos Nr. 58 und 59 zu nennen: beide verlaufen in diminuiert dreizeitiger Mensur (♩ 3) und durchgehend syllabisch in Breven und Semibreven, wobei gelegentlich die Brevis in punktierte Semibrevis und Minima aufgeteilt ist. Die rhythmischen Möglichkeiten sind somit begrenzt: □ ○ □ ○ ; ○ □ ○ □ , oder in Umkehrung der Werte □ ○ ○ □ □ ○ ○ □ . Dadurch ergibt sich ein rhythmisch zwar einförmiger, aber sehr einprägsamer Ablauf, den man in Tanz- und Trinkliedern findet. In beiden Stücken besteht jeder Abschnitt aus jeweils acht Tönen bzw. vier Brevis-„Takten“. Die einzelnen Viertaktgruppen des ersten Villancico (Nr. 58) korrespondieren sogar und stehen zueinander im Verhältnis gewissermaßen von Frage und Antwort: der erste Abschnitt setzt sich aus zwei rhythmisch gleich gebauten Gliedern zusammen □ ○ ○ □ □ ○ ○ □ , geht aus vom G-Klang und führt zum C-Klang (IV. Stufe). Der folgende Abschnitt wirkt wie ein zusammenfassender Nachsatz, hervorgerufen durch den umgekehrten Rhythmus □ ○ □ ○ ○ □ □ und durch den einheitlichen melodischen Bogen vom Hochtönen a' zum d'. Dieser Abschnitt kadenziert zum D-Klang, zur V-Stufe. Erst mit dem dritten Abschnitt, der zum Ausgangsklang zurückkehrt, rundet sich das Stück zu einem Ganzen.

Die Canción

Schon im 15. Jahrhundert wird ein Gedicht mit mehr als drei Estribilloversen „Canción“ genannt.⁴⁵⁾ Aber auch musikalisch weist die Gattung cha-

⁴³⁾ Nr. 10: 25./26., 36. BE; Nr. 27: 27./28., 46./47. BE; Nr. 96: 63./64., 81./82. BE; Nr. 97: 28., 48., 86. BE; Nr. 98: 85./86. BE; Nr. 99: 8., 10., 24., 34., 45. BE.

⁴⁴⁾ Z. B. Nr. 10: 25./26. BE.

⁴⁵⁾ Encina unterscheidet in der Einleitung „Arte de poesía castellana“ zu seinem Cancionero von 1496 ausdrücklich zwischen Villancico und Canción: „... si tiene dos pies llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado también será villancico o letra de invención ... y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla ...“

rakteristische Merkmale auf: Die Mensur ist meist das Tempus perfectum; die melodische Bewegung verläuft melismatisch und in kurzen Floskeln.

Am häufigsten ist die Canción im CMC vertreten (31 Kompositionen mit vierzeiligem, fünf mit fünfzeiligem und zwei mit sechszeiligem Estribillo). Sie besteht im Unterschied zum Villancico in der Regel nur aus Estribillo, Copla und Vuelta und nicht aus mehreren Strophen. In der Canción wird ferner eine vollkommene Übereinstimmung von Text und Musik erreicht: Wird der Reim des Estribillo wieder aufgenommen, so kehrt auch die Musik zum Anfang zurück, z. B.

Reim: a b b A c d c d a b b A
Musik: a b c d e f e f a b c d

Mit dem Villancico hat die Canción die Dreiteilung in Estribillo, Copla und Vuelta und dadurch die musikalische Anlage gemeinsam: der Estribillo ist durchgehend vertont, während jeweils zwei Verse der Copla zu derselben Musik vorgetragen werden. In der Vuelta kehrt die Musik des Estribillo wieder. Wie im Villancico können Worte oder Verse des Estribillo in die Vuelta übernommen werden. — Die Canción bleibt aber im Unterschied zum Villancico auf den höfischen Bereich beschränkt und ist gewöhnlich Liebesdichtung. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird sie — vielleicht durch das Wirken von Encina — von der Gattung des Villancico weitgehend verdrängt.

Eine der frühesten⁴⁶⁾ und am häufigsten vertretene Canción⁴⁷⁾ ist das „Vive leda si podrás“ (Nr. 25, Tafel III u. IV). Wie der Villancico „Andad, passiones“ kann es als repräsentativ für die Gattung der Canción gelten.

Vom Text dieser Canción ist im CMC nur Estribillo und Copla überliefert. Die Vuelta fehlt. Sie läßt sich jedoch aus den zahlreichen Gedichtsammlungen ergänzen. Der Estribillo ist fünfzeilig mit den Reimen a b b a a. Die vier Verse der Copla bringen zwei neue Reime (c d d c), während die Vuelta im ersten und letzten Vers einen Reim (a) des Estribillo aufnimmt, in den drei mittleren Versen jedoch neue Reime einführt (a e e e A). In den anderen Canciones werden in der Vuelta die Reime des Estribillo übernommen.⁴⁸⁾ Die Reimfolge des „Vive leda si podrás“ lautet somit:

a b b a A c d d c a e e e A

Dadurch, daß der Estribillo in fünf Verse und entsprechend in fünf, die Copla nur in zwei (wiederholte) musikalische Abschnitte gegliedert ist,

⁴⁶⁾ Der Text findet sich im Cancionero de Baena von 1445.

⁴⁷⁾ Sie findet sich allein in acht Gedichtsammlungen, die bis in das beginnende 16. Jahrhundert reichen.

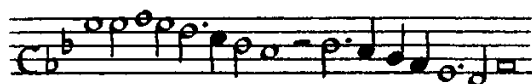
⁴⁸⁾ Die vier anderen Kompositionen mit fünfzeiligem Estribillo (Nr. 8, 11, 23, 27) weisen alle jeweils verschiedene Reimanordnungen auf, das Prinzip ist jedoch immer dasselbe.

verhalten sich die beiden Teile anders als z. B. in den oben besprochenen Villancicos. Der Estribillo ist breiter angelegt und durch ausgedehnte Melismen erweitert, die Melodik der Copla ist dagegen gedrängter und kurzgliedriger.

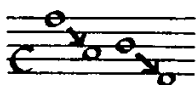
Der Text ist in der Handschrift fortlaufend ohne Berücksichtigung des musikalischen Geschehens der Oberstimme unterlegt. Behielte man diese Textunterlegung bei, würden textliche und musikalische Gliederung nicht übereinstimmen. Ohne Zweifel aber fällt die Klausel mit dem Versende zusammen, während aufgrund der Handschrift der neue Vers mit einer Klausel eintreten müßte. Für die in der Edition vorgenommene Textunterlegung spricht auch der Bau der Komposition: Jeder Abschnitt besteht nämlich in der Oberstimme, und z. T. auch in den beiden Unterstimmen, aus zwei jeweils durch eine Pause voneinander getrennten Gliedern, die sich oft entsprechen und jeweils mit dem C- oder G-Klang beginnen und schließen. So umspannt das erste Glied eines Abschnitts entweder in großem Bogen einer Initiale vergleichbar den ganzen Tonraum, dem ein kurzes, ergänzendes Gebilde angehängt wird (1. und 2. Vers) oder es gibt mit einer kurzen prägnanten Wendung



gewissermaßen den Anstoß zum folgenden breit angelegten Melisma, das die Anfangswendung einfängt und ausschwingen läßt (3. und 5. Vers). Im vierten Vers hingegen stehen sich zwei Glieder von derselben Länge wie Frage und Antwort gegenüber:



Beide Melodieglieder umspannen jeweils den Raum einer Sexte:

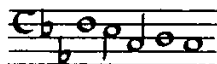


Strukturintervall ist jedoch beide Male die absteigende Quart. Sie ist zugleich das Strukturintervall für das ganze Stück: Die Oberstimme beginnt in langen Notenwerten mit der absteigenden Quart g'—f'—es'—d', die in kleineren Notenwerten wiederholt wird. Nun schließt sich eine zweite Quart c'—g an. Sie tritt dann im Tenor auf und wird durch die Oberstimme umspielt. Ein neuer Ansatz führt im folgenden Abschnitt wiederum zur — diesmal aufsteigenden — Quart d'—g', die wieder vom Tenor eine Oktave

tiefer wiederholt wird, während im Contratenor gleichzeitig in einer kurzen Sequenz die kolorierte Quart abwärts erklingt:



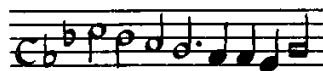
Der folgende Abschnitt hebt nach einer kurzen Floskel der Oberstimme im Tenor mit der fallenden Quart c'—g an



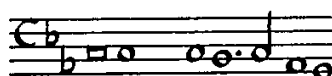
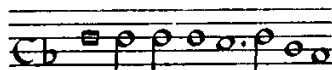
Ein aufsteigender Quartgang f'—b' schließt sich in der Oberstimme an, der von b' aus wieder absteigend zum Schluß des Abschnitts führt:



Der vierte Abschnitt bringt in der Oberstimme die schon besprochenen zwei aufeinanderfolgenden Quartfälle. Der letzte Vers wird nach einer freien melodischen Bewegung aller Stimmen in einem doppelten Quartabstieg von Cantus und Tenor von f' nach c' (Tenor f—c) zusammengefaßt:

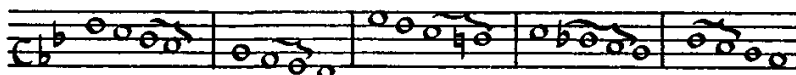


Auch die Copla beginnt mit diesem doppelten Quartfall, der zusammen mit den Sextenparallelen von Cantus und Tenor eine affektvolle melodische Gebärde ergibt (O dolorosa partida — O schmerzlicher Abschied):



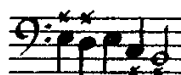
Wieder bringt die Oberstimme die melodisch ausgefüllte Quart, die aber durch die Klausel gleichsam abgebogen wird. Dagegen erfolgt nun im Contratenor der Quartabstieg g—d und im Tenor die aufsteigende Quart. Die Copla endet wie zu Beginn des Stücks mit dem gewissermaßen solistischen Vortrag des Quartfalls g'—d' in der Oberstimme, die den vorausgehenden Quartabstieg c'—g im Tenor zur Oktave ergänzt.

Diese Komposition gehört zu den frühesten Stücken, deren musikalisches Geschehen so ausschließlich auf der Quart beruht. Ohne Zweifel dient sie hier dem Ausdruck des Schmerzes. Bezeichnenderweise enthält die Quart immer die kleine Terz, während die Lage der Halbtöne nicht festgelegt ist⁴⁹):



Unter die übrigen Stücke, in denen die absteigende Quart den Satz bestimmt, gehört die Canción „Muy triste será mi vida“ von Urrede, eine Komposition, die sowohl im CMC (Nr. 11) als auch im CMP (Nr. 23/16) überliefert ist. Der Text stammt übrigens auffallenderweise von demselben Dichter (Rodríguez del Padrón) wie das besprochene „Vive leda si podrás“. Den Abschied von der Geliebten haben beide Stücke zum Inhalt. Beide werden sie daher geprägt durch die absteigende „threnodische“ Quarte.⁵⁰⁾

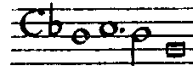
Die Canción von Urrede steht wie das „Vive leda si podrás“ im Tempus perfectum. Die Oberstimme beginnt nach der eröffnenden Brevis (a') mit der fallenden Quart b'—f' auf das Wort „triste“. Der Contratenor bringt etwas später, nach der dreimaligen Wiederholung des d' einen koloreierten Quartabstieg:



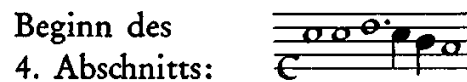
⁴⁹⁾ Dieser melodische Bau erinnert an die fallenden Tetrachorde der antiken Musiklehre. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses melodische Strukturprinzip auf dem Weg über die Volksmusik in die weltliche Kunstmusik gelangte. So haben sich z. B. im Bereich der griechischen Volksmusik rhythmische Erscheinungen der Antike bewahrt. Vgl. Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, Hamburg 1949, Kap. IV und V.

⁵⁰⁾ Ostinater Quartenbaß bzw. chromatische Quarte kennzeichnet in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts (vor allem venezianische Oper) den Typus des „Lamento“. Über die spanische Herkunft dieser Techniken herrscht Übereinstimmung. Wir haben es hier mit den frühesten Belegen zu tun. Vgl. W. Osthoff, Das Dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, 79 ff.

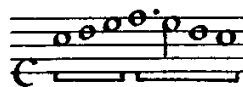
Im folgenden Abschnitt tritt die Quart nur einmal im Tenor auf, und zwar umspielt und nicht diatonisch absteigend:



Ofter dagegen erscheint sie in den letzten Versen: imitatorischer Einsatz der Stimmen mit der umgestellten Wendung des Tenors (Beginn des 3. Abschnitts); Quartfall (b—f) in der Oberstimme, dann im Tenor mit Klauselabschluß; zu Beginn des vierten Abschnitts in der Oberstimme nach einem Initium wie am Anfang (a') Absteigen stufenweise von b' nach f' (fis' im CMP) über dem Wort „dolor“:



Im nächsten Versabschnitt „de la partida“ erscheint in der Oberstimme wieder die gegenläufige Quartfigur (s. a. 3. Beisp. S. 42):



Diese und alle folgenden Wendungen werden bis zum Schluß des Estribillo stets vom Tenor imitiert. Am Schluß des Estribillo bringt der Contratenor noch einmal die absteigende Quart g—d.

Auch in der Copla (C) ist die absteigende Quart, meist von b nach f, aber auch von g nach d und d nach a, der wesentlichste Baustein der melodischen Bewegung in allen Stimmen.

Auch in diesem Stück werden vornehmlich Worte wie „triste“ und „dolor“ durch die absteigende Quart musikalisch charakterisiert ebenso wie in anderen Kompositionen aus CMC und CMP Worte, die mit Traurigkeit („tristura“), Untröstlichkeit („desconsolado“) und Verlust („perder“) zusammenhängen. Alle hierher gehörenden Stücke im CMC sind auch im CMP überliefert, und zwar entstammen sie überwiegend der Gattung der Canción.⁵¹⁾

Mit der melodiebildenden Quart, die fast ausschließlich bei älteren Musi-

⁵¹⁾ CMC Nr. 2, 20, 32, 38; im CMP außerdem noch Nr. 17/11, 22/15, 50/40, 54/44, 64/52, 74/315, 83/317, 88/71, 93/75, 109/83, 154/351, 162/107, 207/139.

kern (z. B. Urrede, Madrid. Moxica) auftritt⁵²), ist häufig eine teilweise imitatorische Führung der Stimmen, meist nur von Cantus und Tenor, verbunden.

So imitiert z. B. im „Muy triste será mi vida“ (Nr. 11) oder im „De vos y de mí quexoso“ (Nr. 32) der Tenor in der Regel die kurzen Wendungen des Cantus. Durch die Imitation wird einerseits der Satz gewissermaßen aufgelockert, andererseits aber werden die einzelnen Melodieteile eng miteinander verknüpft. So werden beispielsweise im „Con temor vivo ojos tristes“ (Nr. 19) im dritten Abschnitt (13.—17. BE) die kurzen Wendungen des Cantus dadurch als Einheit empfunden, daß sie der Tenor imitiert:



Imitatorische Partien sind fast ausschließlich immer nur auf den Estribillo beschränkt, der dadurch von der kürzeren und geschlosseneren, dem verständlichen Textvortrag dienenden Copla abgehoben wird.

Die volkstümlichen Stücke

Durch Inhalt und Bau des Textes unterscheiden sich die mehr volkstümlichen Stücke von Villancico und Canción: Es sind Tanz- und Trinklieder oder auch geistliche Lieder. Sie weisen statt des vier- bis fünf- bzw. dreizeiligen Estribillo der Canción und des Villancico einen zweizeiligen Estribillo mit einem oder auch zwei Reimen auf und meist zahlreiche Strophen zu je vier Versen mit jeweils neuem gleichlautendem Reim in den drei ersten Versen, während der vierte Vers den Reim des Estribillo übernimmt:

a a b b b a c c c a d d d a usw.
oder a b c c c b d d d b e e e b usw.

Ein Merkmal solcher Stücke ist die gleichzeitige, z. T. syllabische Fortschreitung der Stimmen. Bei einigen Stücken sind die Abschnitte jeweils durch Fermaten auf den Schlußnoten gekennzeichnet (Nr. 64, 65, 66, 70, 78, 79).

⁵²) Für die späteren Stücke ist der am Schluß eines Abschnitts oder einer Komposition in die Kadenz mündende Quartabstieg charakteristisch. Er ist jedoch hier nur als Floskel zu werten.

Außerdem zeigt sich bereits bei vier Kompositionen die später im CMP übliche Gepflogenheit, Teile des Estribillo in die Copla zu übernehmen. So bringen z. B. die beiden einander sehr ähnlichen geistlich-volkstümlichen Stücke „Reyna muy esclarecida“ und „Buenas nuevas de alegría“ (Nr. 64 und 65) Teile der Musik des Estribillo mit einigen Abweichungen in der Copla. In dem fünfstimmigen „A los maytines era“ (Nr. 72) besteht der Strophenteil aus der unveränderten Übernahme des ersten und vierten Teils des Estribillo.

Weiterhin charakteristisch für diese Gattung ist der quartenlose Satz: weder zwischen Cantus und Tenor noch zwischen Cantus und Contratenor oder Tenor und Contratenor treten Quartan auf. Von dieser Regel ausgenommen sind manchmal die Kadenztöne (Nr. 49, 52—56, 58, 59, 62, 65—67, 70, 74, 77—82, 95 der Edition). Satztechnisch ist die Quartanlosigkeit bedingt durch die Verlagerung des Schwergewichts auf die Außenstimmen, die jetzt häufig in Dezimen geführt sind (Nr. 46, 49, 52, 56, 88, 95). So werden nicht nur Cantus und Contratenor enger verbunden, sondern der Tenor als Bezugsstimme wird in zwei Kompositionen sogar bereits gänzlich aufgegeben (Nr. 71, 72).⁵³⁾

Die Ensalada

Unter den Cantares findet sich eine auffallende dreistimmige Komposition von Triana (CMC Nr. 86), in der jede Stimme einen anderen Text vorträgt. Es kommen jedoch nicht nur verschiedene Texte zum Vortrag, sondern es werden auch damals bekannte Melodien teilweise mit ihren Texten eingeflochten. So bringt z. B. der Tenor im zweiten Teil die Oberstimme der Komposition „Perdí la mi rueca“, die man in dreistimmiger Fassung aus dem CMP (Nr. 253/434) kennt.⁵⁴⁾

Unser Stück besteht aus zwei Teilen in zweizeitiger (C) und dreizeitiger (3) Mensur. Am Schluß des ersten Teils werden refrainartig die ersten beiden Text- und Musikzeilen (1.—9. BE) — in zwei Stimmen (1. Oberstimme und Tenor) notengetreu — wiederholt, die dann zum zweiten, dreizeitigen Teil überleiten. Auch im zweiten Teil werden am Schluß Abschnitte wiederholt, und zwar notengetreu die dritte und vierte Text- und Musikzeile der 1. Oberstimme und des Tenors, während die zweite Oberstimme nur die erste Textzeile des zweiten Teils mit anderer Musik bringt.

⁵³⁾ Vgl. dazu Ch. W. Fox, Non-Quartal Harmony in the Renaissance, MQ XXXI, 1945, 33—53.

⁵⁴⁾ Die Oberstimmenmelodie der Fassung im CMP wurde in unserem Stück eine Duodezim tiefer in den Tenor verlegt. Die melodischen und rhythmischen Abweichungen sind unwesentlich.

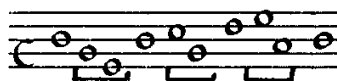
Zwei Oberstimmen (C_1C_2) sind über eine tiefe, in der Handschrift mit Tenor bezeichnete Stimme (F_3) gesetzt. Jede Oberstimme für sich aber ergibt mit dem Tenor einen vollständigen zweistimmigen Satz. Die Oberstimmen untereinander bilden häufig Dissonanzen und können somit nur in Verbindung mit dem Tenor bestehen. Während der erste Cantus (C_2)⁵⁵) wie der Tenor melodisch, gesänglich geführt ist, zeigt die zweite Oberstimme (C_1) einen wesentlich sprunghafteren und rhythmisch bewegteren Verlauf.⁵⁶) Obwohl sie höher notiert ist als die erste Oberstimme und sich gewöhnlich auch in höherer Lage bewegt, könnte man sie mit Contratenor bezeichnen; denn auch in der Handschrift steht sie dort, wo sonst der Contratenor aufgezeichnet ist. Es handelt sich also eigentlich nicht um eine zweite Oberstimme, da sie fast nie in Terzenparallelen mit der ersten Oberstimme fortschreitet und auch mit dieser, wie schon erwähnt, keinen zweistimmigen Satz bildet. Lediglich die imitatorischen Partien zwischen beiden Stimmen, die in anderen Stücken Cantus und Tenor vorbehalten bleiben, verbinden diese beiden Oberstimmen doch wieder enger miteinander.

Durch die Verschiedenheit der Texte und durch den jeweils gänzlich andersartigen Versbau ergibt sich auch für jede Stimme eine unterschiedliche musikalische Gliederung. Regelrechte Kadenzen finden nur am Ende des vorletzten Abschnitts des ersten Teils, also vor der refrainartigen Wiederholung, und am Schluß der Komposition statt. Im Verlauf kadenziert z. T. jede Stimme für sich, höchstens aber zwei Stimmen gleichzeitig, während die dritte Stimme stets weiterführt. Das Stück steht in C-ionisch. Fast jede Kadenz führt zum C-Klang.

Zu Beginn und auch innerhalb der Komposition sind die Stimmen z. T. durch kurze imitatorische Wendungen miteinander verknüpft (11./12. BE: Oberstimmen; 17.—24. BE: Oberstimmen). Der Tenor aber bildet die Achse des Satzes: im ersten Teil wiederholt er ostinatoartig dreimal denselben acht Breven umfassenden Melodieabschnitt, der allerdings beim ersten und zweiten Mal um jeweils vier Breven erweitert ist, jedoch ausschließlich durch Verlängerung der einzelnen Melodietöne:

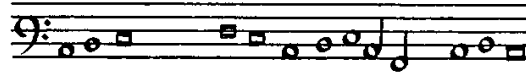
⁵⁵) Obwohl diese Stimme tiefer geschlüsselt ist als die andere Oberstimme, möchte ich sie hier „Cantus“ nennen, weil sie in der Handschrift wie alle Oberstimmen auf der Versoseite aufgezeichnet ist, während sich die zweite Oberstimme (C_1) ihr gegenüber, auf der folgenden Rectoseite befindet.

⁵⁶) Bemerkenswert ist in der ersten Oberstimme eine kurze sprunghafte Stelle:

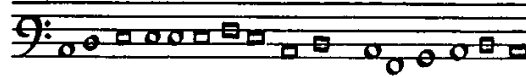


der zunächst abwärtsgehende Terzsprung erweitert sich bis zum Quintsprung (52.—54. BE).

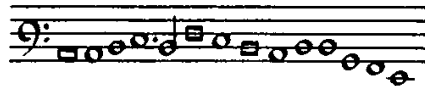
1. und 4. Abschnitt:



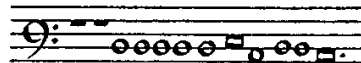
2. und 3. Abschnitt:



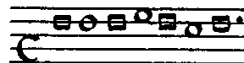
Auch im zweiten Teil besteht die erste Hälfte der zitierten Melodie „Perdí la mi rueca“ aus denselben Tönen wie der erste Melodieabschnitt, diesmal in dreizeitigem Rhythmus:



Es folgt ein neuer Melodieteil



an den sich, etwas variiert, der vorhergehende Abschnitt anschließt. Den Abschluß der Komposition bildet im Tenor eine Wiederholung der beiden ersten Abschnitte des zweiten Teils. Demnach ist das gesamte melodische Material des Tenors der eingeflochtenen Volksmelodie „Perdí la mi rueca“ entnommen. Als Fall einer ostinatoartig geführten Unterstimme steht m. W. diese Komposition in der frühen weltlichen Vokalmusik Spaniens allein. Lediglich ein Gegenstück aus dem CMC (Nr. 92) könnte man anführen: hier wird im dritten dreizeitigen Teil in der Oberstimme dreimal folgender Melodieabschnitt ostinatoartig wiederholt:



Die beiden Unterstimmen bringen dagegen fortlaufend Neues.

Hier nun erhebt sich die Frage, ob die beschriebene Satzstruktur der Komposition von Triana mit der Gattung, der das Stück angehört, zusammenhängt. Denn wir haben hier die bisher früheste sog. „Ensalada“ vor uns, die dann vor allem im 16. Jahrhundert häufiger auftritt. „Ensalada“ bedeutet „Mischmasch, Salat“ und bezieht sich auf die Kombination verschiedener Texte und Versmaße. Rengifo (*Arte poética*, Salamanca 1592, Cap. 64) gibt folgende Beschreibung: „Es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles; pero de otras lenguas, sin orden de unos á otros al alvedrío del Poeta; y según la variedad de las letras, se vá mudando de la música. Y por esso

se llama Ensalada, por la mezcla de metros, y sonadas, que lleva, como algunos Villancicos de famosos Poetas . . .“⁵⁷⁾

Noch eine andere „Ensalada“, wie diejenige im CMC jedoch nicht als solche bezeichnet, begegnet im CMP, und zwar in einer fünfstimmigen (C₁C₃C₃C₄F₃F₄) Komposition von Peñalosa (Nr. 311/438).⁵⁸⁾ Vier Stimmen sind hier jeweils verschieden textiert, während die Oberstimme, obwohl mit der Textmarke der dritten Stimme versehen, instrumentalen Charakter hat (kleine Notenwerte, sequenzierende Gänge). Die unterste Stimme bringt den für das Stück programmatischen Text „Loquebantur variis linguis Magnalia Dei“. Die vollständige Aufzeichnung des Textes erübrigte sich wohl, da es sich um einen bekannten geistlichen Text handelt. Die zweite Stimme (Text und Musik) läßt sich mit den Oberstimmen zweier ebenfalls im CMP überlieferter Stücke identifizieren („Enemiga le soy madre“, Nr. 3/4 und 4/5). Sie stimmen bis auf geringfügige Abweichungen überein. Der Textbeginn der dritten Stimme der „Ensalada“ ist mit einem im originalen Index des CMP aufgeführten, heute verlorengegangenen Stück, der der vierten Stimme mit einem mit der ersten Textzeile im Index der Handschrift 454 von Barcelona⁵⁹⁾ bezeichneten Stück identisch. Die anderen Texte und Melodien ließen sich bisher nicht nachweisen. Es dürfte sich aber ebenfalls um damals bekannte Melodien handeln.

Wie bei Triana treten auch in dieser Komposition gelegentlich kurze Imitationen zwischen den Stimmen auf (Beginn, jeweils zwei Stimmen; 7./8. BE: 1. und 4. Stimme; 8./9. BE: 4. und 3. Stimme; 10./11. BE: 3. und 4. Stimme). Gleichzeitige Kadenzen finden aber wie dort nie statt. Auch umfaßt sie lediglich 19 BE, ist somit kürzer.⁶⁰⁾

Diese beiden Stücke sind bisher die einzigen ihrer Art und als frühe Formen der im 16. Jahrhundert aufkommenden „Ensalada“ zu betrachten, deren Hauptvertreter Mateo Flecha⁶¹⁾ und Pedro Alberch Vila waren.⁶²⁾ Ihre Ensaladas hingegen sind dadurch gekennzeichnet, daß alle Stimmen denselben Text vortragen. Lediglich der ständige Mensurwechsel, die häu-

⁵⁷⁾ Zit. nach der Ausgabe von 1759, Barcelona, Cap. 91, 138.

⁵⁸⁾ Im CMC gibt es noch eine vierstimmige Komposition von Triana (Nr. 71), die im Cantus und Tenor zwei verschiedene, jedoch aufeinander bezogene Texte bringt, während die beiden anderen Stimmen den Text des Cantus vortragen. Deshalb ist dieses Stück auch nicht als „Ensalada“ zu bezeichnen, zumal beide Texte dasselbe Versmaß haben.

⁵⁹⁾ s. Monumentos I, 113, Nr. 53.

⁶⁰⁾ Anglés (Mateo Flecha, Las Ensaladas, Barcelona 1955, 42) vermutet, daß sie unvollendet ist.

⁶¹⁾ „Las Ensaladas“, Praga 1581 (hrsg. von seinem Neffen), neu ed. von Anglés (s. Anm. 60).

⁶²⁾ Seine Ensaladas sind leider nur fragmentarisch überliefert; s. Anglés, op. cit., 36 ff.

fige Einflechtung volkstümlicher Melodien und der ständige Wechsel des Versmaßes erinnern an die frühen Stücke. Im übrigen sind aber die Ensaladas von Flecha kunstvolle, z. T. heiter-ironische, sich auf das Weihnachtsfest beziehende, mit häufigen imitatorischen Partien durchzogene madrigaleske Stücke. Sie weichen jedoch durch das gleichzeitige Fortschreiten aller Stimmen und die Einfachheit der melodischen und rhythmischen Faktur von dem Mitte des 16. Jahrhunderts üblichen Madrigalstil der Italiener erheblich ab. Eine eingehende Untersuchung der Ensaladas steht noch aus.

Unsere beiden Stücke hingegen sind zwar diesen Ensaladas verwandt, erinnern jedoch mehr an „Quodlibets“, auf die die oben wiedergegebene Definition der „Ensalada“ noch mehr zutrifft.⁶³⁾

„Dialog“-Kompositionen

Nicht weniger bemerkenswert wie die oben besprochene „Ensalada“ von Triana sind zwei andere Kompositionen desselben Musikers. Und zwar findet in beiden textlich wie musikalisch eine Art von Dialog statt: Im einen Stück: „Deus in adjutorium“ (Nr. 66) wechseln drei- und zweistimmige, im anderen „Dinos madre del donsel“ (Nr. 90) drei- und einstimmige Teile ab.

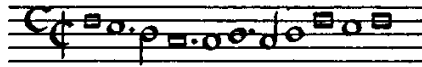
Im „Deus in adjutorium“ bildet von den zwei einleitenden lateinischen Versen „Deus in adjutorium/Adveni ad renuntium“ (der weitere Text ist spanisch) der letzte Vers den jedesmal nach den zweizeiligen Strophen (fünf) wiederholten Refrain (Adveni ad renuntium). Und zwar ist er in der Handschrift mit der Musik ausgeschrieben.⁶⁴⁾

Das Stück setzt sich musikalisch aus drei Abschnitten zusammen: den in dreizeitiger Mensur (3) vorgetragenen zwei lateinischen Versen (Anfang des Psalms 69), dem zweizeitigen (C) Strophenteil und der Wiederholung des zweiten Teils der Einleitung. Der Mittelteil besteht wiederum aus zwei Abschnitten: dem zweistimmigen ersten, in dem die Mutter (tiefe Stimme: C₄-Schlüssel) jeweils ihre Frage stellt und dem dreistimmigen zweiten Abschnitt, bei dem die Oberstimme (Tochter, C₁) wieder hinzutritt. Die Frage der Mutter „Fija¿quíéreste casar?“ wird melodisch durch den

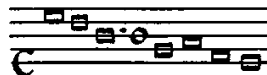
⁶³⁾ B. Becherini (Tre Incatenature del Codice Fiorentino Magl. XIX, 164—165, 166—167, in „Collectanea Historiae Musicae I, 1953, 79—96) druckt drei vierstimmige Stücke ab, in denen jede Stimme einen anderen Text vorträgt. Und zwar erscheinen auch zwei Oberstimmenmelodien zweier im CMP überlieferter Stücke (CMP Nr. 47/37 und 359/445).

⁶⁴⁾ Nach den zwei einleitenden lateinischen Zeilen fragt in den folgenden spanischen Versen die Mutter ihre Tochter, wen sie heiraten möchte.

zunächst diatonischen Abstieg von c' nach g und die Rückkehr zum c' wiedergegeben:



während die Antwort der Tochter melodisch in einem stetigen Abstieg besteht, der dieselbe Ausdehnung (acht Breven) wie der vorhergehende Abschnitt hat, aber unmittelbar in den jeweils beschließenden dreizeitigen Refrain mündet:



Der Frage und Antwort im Text entsprechen somit die beiden musikalischen Glieder im Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis. — Auch klanglich ist der Mittelteil von den dreizeitigen Abschnitten abgehoben: in den dreizeitigen Teilen herrscht der G-Klang vor, mit dem sie beginnen und schließen, der Mittelteil steht in C.

In der zweistimmigen Partie von Tenor und Contratenor hat auch der Contratenor eine weitgehende Selbständigkeit erlangt. Sie äußert sich nicht nur in dem zielstrebigen melodischen Verlauf, sondern auch darin, daß Cantus und Contratenor bis auf die jeweiligen Kadenzttöne (der Contra führt die Oktavsprungklausel aus) für sich, ohne Tenor, als zweistimmiger Satz bestehen können. Aber auch der Tenor bildet mit dem Cantus einmal eine Quart (drittletzte Brevis), so daß stets nur alle Stimmen zusammen einen vollständigen Satz ergeben.

Die andere Komposition von Triana „Dinos madre del donsel“ (Nr. 90) besteht aus drei Teilen, zwei drei- und einem einstimmigen. Es ist jedoch nicht ganz eindeutig, ob der erste Teil nicht ein Stück für sich ist, wenn er auch textlich mit dem Folgenden zusammenhängt. Denn alle drei Stimmen des ersten Teils „Dinos madre del donsel/Qué te dixá Gabriel“ sind untereinander auf fol. 103v aufgezeichnet und mit „Triana“ überschrieben. Auf fol. 104r jedoch stehen wieder drei Stimmen untereinander, von denen die oberste (C₂) wesentlich länger ist, also einstimmig weiterführt. Auch diesen Stimmen ist der Name des Musikers Triana überschrieben. Allen Stimmen ist Text unterlegt. Wie im ersten Teil wird die Frage an Maria gerichtet „Dinos donsellá tú que pariste/Cómo al fijo de Dios concebiste.“ Nur auf diese letzte Frage bezieht sich die Antwort der folgenden einstimmigen Melodie. Es wäre daher möglich, daß der entsprechende Abschnitt zum vorhergehenden Teil fehlt, zumal in der Handschrift zwischen Oberstimme und

den beiden Unterstimmen sehr viel Raum gelassen wurde, der auf der folgenden Seite mit dem einstimmigen Teil ausgefüllt ist. Für das Fehlen einer Strophe würde auch die Reimordnung sprechen:

fol. 103v	Dinos madre del donsel	a
	¿Qué te dixá Gabriel?	a
fol. 104r	Dinos donsella tú que pariste	b
	¿Cómo al fijo de Dios concebiste?	b
	Quando del angel que vino	c
	Creyé el mensaje divino	c
	Luego el hijo de Dios trino	c
	En mis entrañas se enviste.	b

Die beiden ersten siebensilbigen Verse stehen für sich. Es folgen zwei zehnsilbige Verse mit neuem Reim. Die vier Verse der einstimmigen Partie bringen in den ersten drei Versen einen neuen, in dem letzten Vers jedoch den Reim der beiden einleitenden Verse. Die Reimfolge dieser sechs Verse würde der oben behandelten volkstümlichen Stücke entsprechen. Den beiden ersten siebensilbigen Versen könnte daher eine vierzeilige Strophe fehlen.

Diese beiden Stücke von Triana sind im CMC die einzigen, die den Dialog durch den Wechsel von drei-, zwei- und einstimmigen Partien verdeutlichen und somit gänzlich vom Text her bestimmt sind.⁶⁵⁾ Sie stehen jedoch in dieser Zeit nicht allein. Im CMP finden sich verschiedene ähnliche Stücke, die entweder durch den meist volkstümlichen Text (pastoral, burlesk) in Partien mit verschiedener Stimmenzahl gegliedert sind, oder in denen der Wechsel der Stimmenanzahl unabhängig vom Text, gewissermaßen zu einem kompositorischen Prinzip wird.⁶⁶⁾ Bei diesen Stücken werden geringstimmige Partien eingeschaltet, und zwar ist es bei allen ein Wechsel von vier- und zweistimmigen, in zwei Stücken (Nr. 73/347, 154/351) auch von vier- und einstimmigen Abschnitten. Oft wird eine Frage durch geringere Stimmenzahl ausgedrückt (Nr. 158/106, 443/342). Bei den anderen Kompositionen handelt es sich textlich um Dialoge, die auch musikalisch wiedergegeben sind. Und zwar wechseln dabei drei- und einstimmige, drei- und zweistimmige, oder vier- und zweistimmige Partien ab (CMP Nr. 69/345, 89/348, 118/349, 208/417, 273/369, 274/370).

Bei zwei geistlichen Kompositionen (CMP Nr. 227/289, 276/290) steht

⁶⁵⁾ Die beiden untextierten Stücke Nr. 83 und 85 des CMC, die auch drei- und zweistimmige Teile bringen, dürften nur unvollständig überliefert sein.

⁶⁶⁾ Vgl. CMP Nr. 73/347, 154/351, 158/106, 159/414, 188/123, 246/429, 364/389, 371/453, 385/392, 423/340, 424/341, 443/342.

jeweils zu Beginn, gleichsam als Einleitung und „Motto“ des folgenden vierstimmigen Teils, ein zwei- bzw. einstimmiger Abschnitt. In den beiden Stücken von Encina hingegen (CMP Nr. 165/353 und 249/432) wechseln vier- und zweistimmige Partien einander ab, und zwar zweistimmige Abschnitte, die aus einer höheren und einer tieferen Stimme gebildet sind. Dadurch sollte gewissermaßen die jeweilige Zusammengehörigkeit der beiden Paare angedeutet werden. Denn das erste Stück „Gasajémonos de husía“ (Nr. 165/353) steht am Ende eines Teils der Ekloge „Ah, Mingo quedaste atrás“ von Encina.⁶⁷⁾ Seine Eklogen, häufig auch die einzelnen Teile, wurden von den Schauspielern jeweils mit einem Villancico beendet.

Instrumentalstücke

Im CMC sind sieben untextierte Kompositionen überliefert (Nr. 41, 45, 57, 76, 83, 84, 85), von denen eine (Nr. 76) nur mit Teilen der Oberstimme vorhanden ist; Nr. 41 ist zweistimmig; Nr. 45 ist vierstimmig und scheint zu den beiden folgenden vierstimmigen (Nr. 46, 47) Messeteilen (Agnus, Sanctus) zu gehören, denen in der Oberstimme die gregorianischen Melodien der Messe „Deus Genitor alme“ zugrundeliegen (Liber usualis S. 62, 63). Das untextierte Stück Nr. 45, das somit das Kyrie sein könnte, läßt sich nicht mit einer Melodie des Graduale Romanum identifizieren.

Die aufeinanderfolgenden Kompositionen Nr. 83, 84 und 85, von denen Nr. 85 als Textmarke „Quia“ hat, was auf ein Magnificat weisen könnte, scheinen ebenfalls Teile einer und derselben Komposition zu sein, obwohl auch hier eine Übereinstimmung mit einer Melodie des Graduale Romanum nicht nachzuweisen ist.⁶⁸⁾

Das letzte Stück (Nr. 57) trägt in der Oberstimme die Textmarke „Propina (oder Proxima) de melior“ und scheint demnach zu den verlorengegangenen Kompositionen des CMP zu gehören, wie aus dem ähnlichen Textanfang im originalen Index des CMP hervorgeht („Propiñán de Melión“).

Unabhängig davon, ob nun dieses Stück ursprünglich textiert ist oder nicht, es erinnert jedenfalls in seinem Rhythmus an Tanz und in seiner Klanglichkeit auch an eine Art Bläserfanfare. Alle Stimmen haben durch-

⁶⁷⁾ Unter „égloga“ versteht Encina jedes Spiel, religiöser oder weltlicher Art, das sich unter Hirten begibt. Encina übernahm die Bezeichnung von Vergil, dessen Eklogen er frei in die spanische Sprache übertrug. s. Encina, *Rapresentaciones*, hrsg. von E. Kohler in „Biblioteca Romanica“, 208/209/210 und E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, in „Gesellschaft für Romanische Literatur“, Bd. 27, Dresden 1911.

⁶⁸⁾ Vgl. auch Stevenson, *Spanish Music*, 267.

aus instrumentale Faktur. Sie bewegen sich gleichzeitig in Semibreven und Minimien und bringen ständig Tonwiederholungen oder Folgen von Quint- und Quartsprüngen.

Die Komposition gliedert sich in mehrere kurze Abschnitte, die z. T. korrespondieren. Die Oberstimme beginnt mit dem zweimaligen Quintsprung d'—a', an den sich ein Abstieg stufenweise wieder zum d' anschließt. Die Mittelstimmen bewegen sich stufenweise von d' nach h und wieder zurück zum d', die Unterstimmen aufwärts von d nach g und wieder zurück zum g. Dieser Abschnitt beginnt und endet mit dem D-Klang und verläuft in Semibreven, der sich anschließende Abschnitt nur in Minimien. Er besteht aus den auf jeder Minima wechselnden Klängen von I.—V.—I.—IV. Stufe, die wie im ersten Abschnitt über den Sextklang von C und über die V. Stufe von D (A) zum D-Klang zurückführen. In beiden Abschnitten bewegen sich alle Stimmen im Raume einer Quint (Außenstimmen: d—a, Mittelstimme: h—f). Es schließt sich ein neuer Abschnitt an, der in der Oberstimme gegenüber dem ersten gleichsam nach oben verlagert ist: Die Oberstimme geht von a' aus und steigt stufenweise bis zur oberen Oktave (d''). Wie eine Antwort wirkt der sich anschließende Abschnitt, indem er in der Oberstimme von a' wieder zum d' zurückkehrt. Den Schluß bildet ein klanglicher Wechsel von F- und D-Klang mit der angehängten Kadenz IV—V—I. Jeder der fünf Abschnitte ist wieder in zwei kurze, im Frage-Antwort-Verhältnis zueinander stehende Gebilde gegliedert, deren erstes von d nach F oder nach A, das zweite zurück zum D-Klang führt:

1. Abschnitt: D—F—D Mit Ausnahme des F-Klangs
2. Abschnitt: D—A—D handelt es sich um Drei-
3. Abschnitt: D—F—D klänge mit kleiner Terz.
4. Abschnitt: D—A—D
5. Abschnitt: D—A—D

Wie man sieht, ist die Komposition auf den D-Klang zentriert.

Die Unterstimme übernimmt durch ihre IV—V—I-Schritte durchweg die Funktion des Basses und ist nur aufgrund der Quartenparallelen mit der Oberstimme am Schluß als Contratenor kenntlich.

Dieses Stück und die bekannte „Alta“ von F. de la Torre im CMP (Nr. 321/439) sind die einzigen bisher bekannten spanischen Instrumentalkompositionen aus dem 15. Jahrhundert, und man müßte sie dem Repertoire, das Anglés zusammengestellt hat, hinzufügen.⁶⁹⁾ Zur „Alta“ von Torre besteht indessen ein wesentlicher Unterschied. Während diese aus einer melo-

⁶⁹⁾ Die Instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien, *Natalicia Musicologica* K. Jeppesen, 1962, 143—164.

disch führenden, rhythmisch differenzierten Oberstimme über lang ausgehaltenen Tönen der beiden Unterstimmen (im Tenor La-Spagna-Baß) besteht, verlaufen in unserem Stück alle Stimmen gleichzeitig in Semibreven und Minimien. Die „Alta“ mutet wie eine Komposition für Tasten- oder Streichinstrumente an, unser Stück hingegen wie eine Komposition für Bläser, die offensichtlich für eine bestimmte Gelegenheit, ein bestimmtes Geschehen (Marsch, Tanz) gedacht ist.

Die geistlichen Kompositionen mit lateinischem Text

Im CMC sind 13 geistliche, lateinisch textierte Kompositionen überliefert: zwei zweistimmige (Nr. 29 „Laudate eum omnes“, Nr. 39 „Omnipotentem“), fünf dreistimmige (Nr. 55 „O gloriosa Domina“, Nr. 77 „Qui fecit celum“, Nr. 80 „Benedicamus“, Nr. 81 „Benedicamus“, Nr. 82 „Juste Judex Jesu Christe“) und sechs vierstimmige Kompositionen (Nr. 46 und 47 „Agnus, Sanctus und Benedictus“, Nr. 63 „Salve Sancta parens“, Nr. 68 „In exitu Israel“, Nr. 79 „Dic nobis Maria“, Nr. 85 „Magnificat“, vielleicht gehören dazu auch die bisher nicht zu identifizierenden Stücke Nr. 84 und 83). Darunter sind Bruchstücke einer größeren geistlichen Komposition, eines Magnificat (Nr. 85), einer Sequenz (Nr. 79), eines Psalms (Nr. 69). Auch die übrigen Kompositionen finden sich ohne Zusammenhang zwischen den volkstümlichen und geistlich-volkstümlichen Stücken des CMC.

Drei von diesen geistlichen, lateinisch textierten Kompositionen seien besonders hervorgehoben. Während nämlich in fast allen geistlichen Stücken alle Stimmen in langen Notenwerten (Longen, Breven) gleichzeitig fortschreiten und in der üblichen Stimmenkombination angelegt sind, weisen diese drei Stücke — sie stammen bezeichnenderweise wieder von Triana — eine gänzlich andere Faktur auf. Sie (Nr. 80 und 81 „Benedicamus Domine“ und Nr. 82 „Juste Judex“) bestehen aus zwei Oberstimmen (C₁) und einer tiefen Stimme (C₄ oder F₃), die in der Handschrift jeweils mit „Contra baja“ bezeichnet ist. Eine mit „Tenor“ bezeichnete Stimme fehlt. Die beiden höheren Stimmen bilden jedoch, im Unterschied etwa zur oben besprochenen Ensalada (Nr. 86), zwei regelrechte Oberstimmen über einem Baß. Sie verlaufen häufig in Terzenparallelen, kreuzen sich und ergeben für sich ein vollkommenes Oberstimmenduet, das allerdings ohne Baß leer klingt. Ebenso aber bildet jede Stimme mit der Unterstimme (Baß = Contra baja) für sich einen vollständigen zweistimmigen Satz. Es fehlt somit jede Dissonanz, mit Ausnahme natürlich der „Durchgangsdissonanzen“. Der Satz ist also quartenlos.

Diese drei Stücke stehen allein. Weder im CMC noch im CMP finden

sich derart gebaute Kompositionen. Zwar begegnen Stücke mit zwei gleich hoch geschlüsselten Oberstimmen; doch entweder erfüllt die zweite Stimme die Aufgabe des Contratenors (sie wird auch einmal mit Contra bezeichnet), oder der Tenor ist zweite Oberstimme geworden und verläuft mit dem Cantus vorwiegend in Terzenparallelen.⁷⁰⁾ Dazu gehören auch die zahlreichen vierstimmigen Kompositionen, in denen zwei ausschließlich in Terzen geführte Oberstimmen über zwei Unterstimmen (1. und 2. Contra) zusammengefaßt sind. Bei all diesen Stücken aber bleibt die zweite Stimme stets unter der ersten. In unseren drei geistlichen Kompositionen hingegen kreuzen sich beide Oberstimmen ständig und haben auch denselben Ambitus.

Der späte Villancico

Stellt man die Kompositionen des CMC den späteren Stücken des CMP (z. B. von Gabriel, Ponce, Millán, Mondejar) gegenüber, so zeigen sich deutliche Unterschiede, die auf frühere Entstehungszeit der Musik des CMC schließen lassen. Abgesehen vom meist dreizeiligen, seltener zweizeiligen Estribillo und der „offenen“ Reimform — die wenigen Kompositionen aus der Gattung Canción sind fast alle auch im CMC überliefert — zeigt sich auch in der Musik schon äußerlich ein Unterschied: während nämlich die Brevis und häufig auch die Longa im CMC und in den früheren Stücken des CMP wichtigster Bestandteil der Melodiebildung war — der Unterstimmen ohnehin —, bewegen sich jetzt die Stimmen fast ausschließlich in Notenwerten von der Semibrevis abwärts (Semibrevis, Minima, Semiminima). Longa und Brevis treten lediglich als Schlußtöne auf⁷¹⁾, und zwar ist meistens der Refrainteil, d. h. der Vers oder die Verse der Strophe, die Versen des Estribillo wörtlich entsprechen, durch Breven im Schlußklang des vorhergehenden Verses deutlich von diesem abgesetzt.⁷²⁾ In zahlreichen Stücken werden auch die beiden, sowohl melodisch als auch klanglich wie Frage und Antwort wirkenden Abschnitte der Copla durch Brevis im Schlußklang des ersten Abschnitts einander gegenübergestellt.⁷³⁾ In einigen Kompositio-

⁷⁰⁾ Z. B. CMP Nr. 5/3, 165/353, 181/117; CMP Nr. 6/397, 279/181, 289/186, 315/200, 345/225, 347/388, 348/442, 384/448, 415/304.

⁷¹⁾ Z. B. CMP Nr. 120/86, 132/410, 134/94, 153/103, 156/104, 159/414, 164/109, 195/129, 207/139, 217/147, 230/154, 232/156, 234/158, 237/160, 241/161, 254/164, 256/165, 261/169, 294/120, 299/191, 319/203, 323/204, 329/209, 336/216, 341/221, 349/226, 353/229, 367/238, 373/241, 396/255, 401/242, 405/257.

⁷²⁾ Siehe z. B. CMP Nr. 134/94, 175/232, 207/139, 232/156, 234/158, 241/161, 261/169, 319/203, 323/204, 373/241.

⁷³⁾ Z. B. CMP Nr. 134/94, 164/109, 195/129, 232/156, 237/160, 241/161, 261/169, 294/120, 319/203, 323/204, 329/209, 336/216, 341/221, 367/238, 373/241, 401/242, 405/257.

nen tritt die Brevis in einer Stimme auch am Beginn eines neuen Abschnitts auf, wenn der vorhergehende nicht mit einer Brevis endete (CMP Nr. 110/84, 185/119, 333/213, 228/351).

Abgesehen von den wenigen Kompositionen in dreizeitiger Mensur der späteren Musiker (CMP Nr. 71/346, 144/98, 168/111, 334/214, 347/388, 431/259), bei denen die Brevis in Verbindung mit der Semibrevis melodiebildend ist, gibt es auch zweizeitige Stücke, in denen die Brevis außer an Abschnittenden auch an anderen Stellen auftritt. Dadurch aber soll in den meisten Fällen eine bestimmte Wirkung erzielt werden: So wird beispielsweise in zwei Romanzen von Millán (CMP Nr. 445/343, 446/344) jeweils eine offenbar bekannte Melodie in vier fast gleich lange Abschnitte aufgeteilt, gewissermaßen als *cantus firmus* in langen Notenwerten in der Oberstimme vorgetragen, während die drei bzw. zwei Unterstimmen eine bewegte und wohl instrumentale Begleitung ausführen.

In einer anderen Komposition (Nr. 328/208, Ponce), im Index des CMP bereits als „Lamentación“ bezeichnet, wird durch die Bewegung aller Stimmen vorwiegend in Breven und Longen der klagende Charakter des Textes zum Ausdruck gebracht.⁷⁴⁾

Ein weiteres wichtiges Kennzeichen der späten Stücke ist die häufige Einflechtung imitatorischer Partien, die nicht wie in der früheren Canción den zweistimmigen Satz aus Cantus und Tenor eng verknüpfen, sondern fast schematisch wirken. Einige Kompositionen beginnen lediglich mit kurzen Imitationen (z. B. CMP Nr. 120/86, 144/98, 227/289, 343/223). Meist handelt es sich bei diesem von allen Stimmen imitierten „Motiv“ um den abwärts gehenden Tonikadreiklang des Stücks, der damit vorgestellt und befestigt wird (z. B. CMP Nr. 185/119, 254/164, 294/120; s. a. oben). Im allgemeinen beteiligen sich alle Stimmen an der Imitation, wobei die Außenstimmen im Oktavabstand, der Tenor in der Quinte einsetzt.

Zahlreiche Stücke sind jedoch auch ganz oder zum großen Teil von imitatorischen Partien durchsetzt, und zwar meist nur im Estribillo oder zu Beginn jedes Versabschnitts.⁷⁵⁾

Bezugsstimme ist im Gegensatz zu den Stücken des CMC im CMP nicht

⁷⁴⁾ Diese Komposition ist auch insofern bemerkenswert, als in ihr eine musikalische „Variation“ stattfindet. Die zweite vierzeilige Strophe wird zu der abgewandelten Musik der ersten vorgetragen (von BE 36 an). Nur noch in einem anderen, auffallenderweise ebenfalls als Klagegesang (Endecha) bezeichneten Stück findet sich ein ähnliches Verfahren: in der Oberstimme wird fast durchweg dieselbe Bewegung und immer derselbe Rhythmus beibehalten. Dadurch tritt das Klagende noch deutlicher hervor (CMP 187/122).

⁷⁵⁾ Z. B. CMP Nr. 185/119, 201/135, 261/169, 353/229, 373/241, 443/342; Nr. 132/410, 147/100, 159/414, 164/109, 230/154, 232/156, 237/160, 294/120, 319/203, 341/221, 396/255, 405/257, 448/267, 452/270, 271, 457/275.

mehr der Tenor, sondern die tiefste Stimme, d. h. alle Stimmen sind zwar mehr oder weniger gleichberechtigt, das Schwergewicht liegt jedoch auf den beiden Außenstimmen.⁷⁶⁾ Häufige Quartenlosigkeit der Kompositionen ist bemerkenswert⁷⁷⁾, ebenso der oft auftretende Mensurwechsel innerhalb eines Stücks. So schlägt in zahlreichen zweizeitigen Kompositionen lediglich der letzte Versabschnitt des Estribillo in Dreizeitigkeit⁷⁸⁾ bzw. in einigen dreizeitigen Stücken in Zweizeitigkeit um.⁷⁹⁾ In diesen Fällen lautet nur der letzte Vers jeder Strophe gleich und bildet somit als einziger gleichsam auch den musikalischen Refrain, der durch Mensurwechsel hervorgehoben wird. Häufig leitet der vorhergehende Versabschnitt zur neuen Mensur über, indem er schon innerhalb der Zweizeitigkeit in den Dreierhythmus übergeht.⁸⁰⁾

Auch hinsichtlich der Kadenzbildung unterscheiden sich die früheren von den späteren Kompositionen (nach 1500). Kennzeichnend für die früheren Stücke sind beispielsweise folgende Wendungen:



für die späteren:



⁷⁶⁾ Z. B. CMP Nr. 71/346, 110/84, 132/410, 153/103, 168/111, 175/232, 182/118, 196/130, 217/147, 234/158, 254/164, 280/182, 295/379, 299/191, 328/208, 339/219, 405/257, 443/342, 452/270, 271; 30/22, 44/34, 77/62, 79/64, 81/66, 102/79, 126/327, 167/354, 178/65, 179/415, 181/117, 239/425, 245/428, 246/429, 304/382, 317/357 usw.

⁷⁷⁾ Von den späteren Stücken sind z. B. folgende quartenlos: Nr. 134/94, 144/98, 194/128, 195/129, 207/139, 232/156, 256/165, 319/203, 323/204, 329/209, 333/213, 351/228, 367/238, 368/239, 422/421; ohne 1. Contra: Nr. 120/86, 122/409, 156/104, 159/414, 227/289, 241/161, 343/223, 373/241, 396/255, 401/242, 445/343, 448/267.

⁷⁸⁾ Z. B. CMP Nr. 73/346, 103/319, 160/288, 165/353, 268/368, 320/202, 340/220, 389/450, 398/256.

⁷⁹⁾ Z. B. CMP Nr. 129/92, 139/93, 383/250.

⁸⁰⁾ Z. B. CMP Nr. 103/319, 160/288, 165/353, 257/166, 268/368, 320/202, 326/206, 398/256.

für quartenlose Stücke:



Bemerkenswert ist dabei die offensichtliche Bevorzugung gewisser Wendungen für bestimmte Schlüsse. So erscheint z. B. die Wendung E vorwiegend an Schlüssen nach G und A, die Wendung A nach D (nach A tritt sie nie auf) und die Wendung C fast ausschließlich nur nach E. Die bevorzugte „Tonart“ quartenloser Stücke beispielsweise ist G, A und C. In D und F stehen nur wenige, in E keine quartenlosen Stücke.

Der größte Teil aller Kompositionen schließt mit dem Oktav- oder Quint-Oktavklang. Die Terz im Schlußklang tritt verhältnismäßig spät auf und ist ein Kriterium für späte Entstehungszeit. Am Schluß der Copla ist sie jedoch nicht ungewöhnlich. Bei Stücken mit Vollklang am Schluß ist auch eine deutliche Beschränkung auf wenige Klänge zu beobachten, wodurch diese Stücke sich in bestimmte Tonart-Bereiche einordnen.⁸¹⁾

Am Ende eines Versabschnitts, seltener am Ende einer Komposition, begegnet öfter eine eigentümliche Schlußwendung: der fallende Halb- oder Ganzton der in Dezimen geführten Außenstimmen. In dreistimmigen Stücken am häufigsten ist der fallende Halbton f'—e' in der Oberstimme und parallel mit ihm der Ganztonschritt d—c in der untersten Stimme. Die Mittelstimme führt dabei entweder die Diskantklausel nach c' aus oder erreicht es stufenweise aufwärts steigend⁸²⁾:



⁸¹⁾ Z. B. CMP Nr. 11/399, 51/41, 73/347, 101/407, 126/327, 140/96, 155/413, 163/108, 203/137, 227/289, 304/382, 361/234, 385/392, 400/296, 403/60.

⁸²⁾ Z. B. CMC Nr. 16, 24, 28, 42, 47, 52, 62, 65, 75, 78, 79, 90.

V. VERGLEICH MIT AUSSERSPANISCHEN GATTUNGEN

Der hier behandelten Musik entsprechen außerhalb des spanischen Bereichs in Frankreich die Chanson und in Italien die Frottola und verwandte Gattungen.⁸³⁾ Sie sind auch in den spanischen Cancioneros gelegentlich vertreten. So begegnen im CMC zwei Chansons (Nr. 87 von Ockeghem „Petite Camusette“, Nr. 94 „Le pure amant qui est“) und im CMP mehrere italienische Frottolen — hier Estramboten genannt⁸⁴⁾ —, an denen sich die Unterschiede zu den spanischen Stücken deutlich zeigen lassen.

Auf den ersten Blick fällt die Verwandtschaft zwischen Chanson und der spanischen Canción einerseits und zwischen Frottola und Villancico andererseits auf.⁸⁵⁾ Sowohl Chanson als auch Canción heben sich durch ihren melismatischen, kleingliedrigen, ohne Einschnitte dahinfließenden und meist vom Cantus-Tenor-Gerüst her gebauten Satz mit der Vorliebe für rhythmisch-melodische Floskeln deutlich von dem einfacheren, in allen Stimmen gleichzeitig fortschreitenden, mehr klanglich konzipierten Satz von Frottola und Villancico ab. Man sucht jedoch ein rein konstruktiv auf einem Intervall aufgebautes und von *einem* „Thema“ kanonartig durchzogenes Stück wie dasjenige von Ockeghem beispielsweise in der spanischen Musik vergeblich. Die z. B. die Canción „Vive leda si podrás“ (Nr. 25) beherrschende fallende Quart ist textbedingt. Auch die zahlreichen sequenzierenden Gänge (Nr. 87: 5.—7. BE Oberstimme; 36.—42., 43.—44. BE Tenor; 30.—34. BE tiefste Stimme; Nr. 94: 2.—4., 11.—13., 21.—22., 24.—25. BE Oberstimme, vom Tenor wiederholt; 31.—32. BE Unterstimme) und die ständigen, das ganze Stück durchziehenden imitatorischen Partien der Chanson (s. auch Kopenhagener Chansonier, hrsg. v. K. Jeppesen,

⁸³⁾ Eine ausführliche Vergleichung steht noch aus.

⁸⁴⁾ CMP 78/63 (Petrucci, V. Buch), 84/68 (I. Buch), 91/73 (VII. Buch), 98/78 (VI. Buch) 105/80 (III. Buch), 190/124 (II. Buch), 435/261 (III. Buch). Die Bedeutung von „Estrambote“ ist unklar. In der spanischen Literatur bezeichnen „Estramboten“ Verse, die einer feststehenden Strophenform (Sonett) hinzugefügt werden. Vgl. dazu Buceta, Apuntaciones sobre el soneto con Estrambote en la literatura española, Revue hispanique LXXII, 1928, 460—474. „Estrambótico“ bedeutet „extravagant, fremdartig“. Dies könnte auch für die italienischen Frottolen im CMP zutreffen. Vgl. dazu Geiger, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico, ZfMw. IV, 1922, 65—93, besonders S. 73.

⁸⁵⁾ Auf die Verwandtschaft der geistlichen Villancicos mit den Lauden hat schon Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II, 1, S. 107) hingewiesen.

Nr. 2, 5, 10, 12—16, 22, 23, 30) fehlen in der spanischen Canción.⁸⁶⁾ Wenn in der frühen Canción oder im späten Villancico Imitationen auftreten, so beschränken sie sich auf kurze Stellen (meist Beginn eines Abschnitts) und verzahnen die Komposition nie in der Weise wie in der Chanson. Die einzelnen Stimmen der Canción sind überdies in ihrem Verlauf freier, selbständiger, und es ist bereits die Vorliebe für kleine Stimmumfänge zu beobachten, die die späteren Villancicos kennzeichnen. Ein derart großer Abstand der Außenstimmen voneinander, wie er an einigen Stellen der Chanson von Ockeghem und in anderen Chansons erreicht wird, findet sich ebenfalls nie in den spanischen Stücken. Sie verlaufen stets in verhältnismäßig enger Lage. Die spanischen Kompositionen wirken allgemein schlichter und einfacher. Es fehlt ihnen auch die häufig stereotype Kadenzierung nach jedem melodischen Abschnitt der Oberstimme, die in der Chanson oft unvermittelt und wie angehängt wirkt.

Villancico und Frottola sind im Vergleich zu Canción und Chanson zwar verwandt, zeigen aber untereinander deutliche Unterschiede, wie anhand der sieben „Estramboten“ genannten Frottolen des CMP (vgl. Anm. 84) zu beobachten ist. So überwiegt beispielsweise beim Villancico die Dreistimmigkeit, bei der Frottola hingegen die Vierstimmigkeit. Ferner zeigt sich in der Frottola das Bestreben, klar zu gliedern, die Verse in einen strengen musikalischen Ablauf zu zwingen und ein und dasselbe rhythmische Schema beizubehalten. In den spanischen Fassungen der Frottola (z. B. CMP 435/261) wird der Text mehr berücksichtigt und deshalb der schematische Ablauf unterbrochen. Wenn Imitation in den italienischen Fassungen auftritt — sie kommt aber auch dort selten vor — dann wird sie im Gegensatz zu den spanischen Stücken konsequent in allen Stimmen durchgeführt (z. B. CMP 345/225 und Nr. 123 der Edition). Auffallend ist auch das Auftreten „harter“ Dissonanzen in den Frottolen, die in den spanischen Stücken stets vermieden werden (z. B. CMP 345/225 und Nr. 123 der Edition: 9. und 18. BE; CMP Nr. 30/32 und Nr. 124 der Edition: 14. BE). Im Gegensatz zum Villancico bringt die Frottola ferner in der Kadenz stets die Terz. Allgemein sind die Stimmen der spanischen Stücke selbständiger und nicht lediglich begleitend wie häufig in der Frottola. In beiden Gattungen treten jedoch die Außenstimmen in den Vordergrund, die Oberstimme als Melodie-stimme, die unterste Stimme als „harmonische“ Stütze. Auffallend ist ferner, daß ein melodischer Abschnitt in den Lauden und Frottolen stets ab-

⁸⁶⁾ In einigen Stücken des CMP sind lediglich Ansätze zu kurzen Sequenzbildungen zu beobachten: Nr. 120/86, 159/414, 217/147, 254/164, 336/216, 341/221, 353/229, 367/238, 396/255, 448/267, 457/275. Auffallend sind auch die sequenzierenden Gänge in einigen Stücken der Bologneser Handschrift (s. Edition Nr. 105, 109, 111). Es ist jedoch fraglich, ob diese Stücke spanischer Herkunft sind.

steigend beginnt. Dies ist lediglich auch in den spätesten Villancicos (nach 1500) der Fall, während bei den Villancicos der Encinagruppe ein melodischer Abschnitt immer aufsteigend anhebt.

Gemeinsam ist den italienischen und spanischen Gattungen das fast gänzliche Fehlen der dreizeitigen Mensur — die spanischen Trink- und Tanzlieder (§ 3) ausgenommen —, die unter Ausschaltung des ersten Contratenors entstehende Quartenlosigkeit (z. B. CMP 30/22, 78/63, 91/73, 163/108, 190/124, 435/261; Nr. 123 der Editon), der kleine Ambitus der Oberstimme, die meist gleichzeitige Fortschreitung aller Stimmen und die häufigen „Dezimenschlüsse“ innerhalb der Komposition.

Aber so wie in der italienischen Musik das klangliche Element im Vordergrund steht, so wird die spanische Musik im allgemeinen mehr durch die melodische Komponente bestimmt. Man darf vielleicht darin eine jeweils verschiedene Einstellung zum vertonten Wort erblicken. Denn der italienischen Musik liegen bestimmte Vortragsschemata je nach den verwendeten Versarten zugrunde. Die spanischen Musiker suchen jedoch vor allem melodisch auf das einzelne Gedicht einzugehen, um so den Text gewissermaßen zu interpretieren.

KRITISCHER BERICHT

Verzeichnis der Abkürzungen

A	= Altus	geschw.	= geschwärzt
B	= Bassus	Lig.	= Ligatur
BE	= Brevisseinheit	punkt.	= punktiert
C	= Contratenor	S	= Superius
C ₁	= Contratenor primus	St.	= Stimme
C ₂	= Contratenor secundus	T	= Tenor

I. Die Quellen

1. CMC = Cancionero musical de Colombina, Sevilla, Bibl. Colombina, 7-I-28 (2. Hälfte 15. Jahrhundert)

21,8×15 cm. Das Titelblatt und fol. 1 fehlen. Der offensichtlich aus der Zeit stammende Titel auf der Umschlagseite lautet: *Cantinelas vulgares/puestas en Musica por varios españoles.* / Auf fol. 2 oben am Rande steht: *Cantinelas bulgares.*

Die älteste der drei Foliiierungen steht in römischen Ziffern in der Mitte des oberen Randes der Seite, bei einigen Blättern in der rechten oberen Ecke. Sie geht bis fol. 107, springt aber von fol. 73 nach 75, 81 nach 83, 91 nach 93 und läßt nach fol. 86 zwei Blätter unberücksichtigt. Nach dieser Foliiierung fehlen heute: fol. 1, 6, 10, 13, 23, 57, 59, 66. Von den beiden anderen, nach dem Verlust der genannten Blätter mit arabischen Ziffern in der rechten oberen Ecke der Seite vorgenommenen Zählungen beginnt die eine mit dem Umschlagblatt, die andere mit fol. 2 der alten Zählung. Heute existieren demnach 99 bzw. 98 Blätter.

Auf jeder Seite sind 6 Systeme. Im allgemeinen ist jeweils auf der Verso-seite Cantus und Tenor, auf der Rectoseite der Contratenor oder beide Contratenores des Estribillo, auf der folgenden Verso- und Rectoseite die Copla aufgezeichnet.

Bis fol. 42 scheinen zwei Schreiber, dann mehrere (z. B. ab fol. 58v, 78v etc.) beteiligt gewesen zu sein. Ab fol. 42 ist die Aufzeichnung im ganzen flüchtiger, der Text z. T. unleserlich. Die Räume für die im 1. Teil ausgezierten Initialen blieben meist leer.

Von den 95 Stücken sind 16 unvollständig; 4 davon lassen sich nach dem CMP, eines nach Monte Cassino und Paris ergänzen.

2. Mo = Cancionero musical de Monte Cassino, Archivio, Ms. 871
(2. Hälfte 15. Jahrhundert)

Ursprünglich 160 Blätter mit 168, heute 165 z. T. unvollständigen Kompositionen von Dufay, Oriola, Cornago, Gafurius, Ockeghem und zahlreichen ohne Verfasser. Unter ihnen finden sich 11 weltliche und 4 geistliche Stücke spanischer Komponisten, von denen 3 auch im CMC überliefert sind.

Die Handschrift enthält wahrscheinlich das Repertoire des napoletanischen Hofes und dürfte auch dort zusammengestellt worden sein.

3. Bo = Cancionero musical de Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. 109 / Q 16. (am Schluß des Index: 1487)

Enthält neben anonymen Chansons, einer dreistimmigen Messe und Regeln für den Figuralgesang 12 nur mit spanischen Textmarken versehene Stücke, von denen 3 auch im CMC überliefert sind.

Nach Anglés (Monumentos I, 91) soll bei der Aufzeichnung ein spanischer Codex vorgelegen haben. Doch ist dies m. E. nicht gesichert, da sich von den 12 spanischen Stücken bisher nur drei als identisch mit Stücken im CMC und CMP erwiesen haben, und diese Kompositionen auch in anderen Handschriften erscheinen. Alle übrigen spanischen Stücke finden sich in keiner bisher bekannten Handschrift. Es ist daher die Frage, welcher Cancionero vorgelegen haben soll, zumal fast alle Chansons in anderen Handschriften begegnen. Die Handschrift enthält zwar keine Komponistennamen, weist aber durch ihr breites Repertoire wie die Handschrift Monte Cassino nach Neapel.

4. Pa = Chansonier français, Bibl. Nationale Paris, frç. 15123
(15. Jahrhundert)

18×12 cm. 198 Blätter. Enthält lat., franz. und ital. Stücke von Cornago, Caron, Busnois, Ycart, Dufay, Compere u. a. Von den 6 weltlichen spanischen Komponisten finden sich 2 im CMC.

5. Fl = Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. XIX, 107 bis.

6. Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. XIX 176.

Unter zahlreichen geistlichen und weltlichen Kompositionen mit franz. und ital. Text finden sich 6 spanische Stücke.

- 7., 8. und 9. Fr = Frottolenbücher des Petrucci, Libro II (1516), VI (1505), XI (1514).

Für die Edition wurde ferner der Cancionero musical de Palacio (CMP) in den Ausgaben von Barbieri (1890) und Anglés (Monumentos de la Música Española, Bd. V, X) herangezogen.

II. Bemerkungen zur Edition:

Der CMC ist die früheste Quelle spanischer weltlicher Musik. Deshalb wird die Überlieferung dieser Handschrift ediert. Die Abweichungen von den Fassungen im CMC in den anderen Quellen erscheinen daher im Revisionsbericht. Dies gilt auch für die sowohl im CMC als auch in den oben genannten außerspanischen Quellen enthaltenen Stücke. Lediglich stark voneinander abweichende Fassungen werden gegenübergestellt (z. B. CMC Nr. 14, Mo Nr. 102).

Um das Repertoire der spanischen weltlichen Musik zu ergänzen, werden außerdem die spanischen Kompositionen in außerspanischen Handschriften bis etwa 1500 in die Edition aufgenommen. Obwohl die spanischen Stücke des 2. Frottolenbuches (Nr. 118—126 der Ed.) und der Handschrift Florenz (Nr. 127—132 der Ed.) z. T. im CMP überliefert werden, erscheinen sie ebenfalls in der Edition, weil sie weder von Anglés noch von Barbieri in ihren Ausgaben berücksichtigt wurden. Die Fassungen weisen zwar nur geringfügige, aber bezeichnende Abweichungen auf.

Die Numerierung der Stücke entspricht bis Nr. 95 der originalen Reihenfolge im CMC; die übrigen Stücke werden in der Edition fortlaufend nummeriert.

Zur Übertragung:

Die Stücke sind in Partitur übertragen. Zur besseren Übersichtlichkeit erscheinen nach jeder Brevis innerhalb der Systeme Gliederungsstriche, die sich jedoch nicht auf das Mensurzeichen beziehen.

Die originalen Notenwerte sind beibehalten, lediglich die eckigen Notenformen sind durch runde ersetzt. Ligaturen sind durch waagrechte, Ergänzungen nach anderen Quellen und Zusätze bzw. Ergänzungen des Herausgebers durch senkrechte ([]) eckige Klammern kenntlich gemacht und im Revisionsbericht vermerkt.

In der Handschrift wird der Text, der nach der Copla zu der Musik des Estribillo gesungen wird, am Schluß der Copla oder des Estribillo bei einer der Stimmen zusammenhängend wiedergegeben. Um die Anlage der Komposition deutlich zu machen, ist vom Herausgeber am Schluß der Copla der da-Capo-Vermerk (D.C.) gesetzt.

Die Stimmenbezeichnungen sind originalgetreu angegeben, ebenso Schlüsselwechsel innerhalb einer Komposition, es sei denn er tritt ohne ersichtlichen Grund über kurze Strecken auf. Über diese Stellen gibt der Revisionsbericht Auskunft.

Zum Text:

Der Text ist in den Handschriften ohne Rücksicht auf die Musik fortlaufend zwischen die Systeme geschrieben und wird daher in der Edition möglichst sinngemäß (Vers- und Wortbetonung) und nach musikalischen Gesichtspunkten (Kadenzen, Einschnitte, Rhythmus) unterlegt. Die originale Orthographie und die Zeichensetzung ist beibehalten.

Die Vuelta, die in der Handschrift am Schluß der Copla bei einer der Stimmen zusammenhängend aufgezeichnet ist, wird in der Edition unter dem Text des Estribillo wiedergegeben.

Zur Frage der Akzidentien:

Akzidentien wurden vom Herausgeber nur dort hinzugefügt, wo die Klauselbildung sie verlangt, und erscheinen jeweils über der betreffenden Note. Im übrigen treten Akzidentien in den vorliegenden Handschriften verhältnismäßig häufig auf. Sie beziehen sich in der Edition jeweils auf die ganze Brevisseinheit und werden nicht wie in den Handschriften vor jede Note neu gesetzt.

III. Lesarten

1. Quellen: CMC. fol. 1 fehlt.

BE 3: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 36—38: C geschw. Brevis, Semibrevis,
 Brevis, Semibrevis.
 47: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 54: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 57: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 63: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 66 (3. Note) — 67: T fälschlich ein
 Ton tiefer.
 76: T geschw. Brevis, Semibrevis.

2. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP fehlt C 1.
 Im CMP fehlt b zu Beginn des C.

BE 3: T CMP Lig.
 4: S CMP fis'.
 T CMC 1. Note geschw. Brevis.
 4/5: C 2 CMP Longa.
 6: C 2 CMP ohne Lig.
 6/7: T CMP ohne Lig.
 8: T CMP ohne Lig.
 8 (letzte Note) / 9 (erste Note): T
 CMP Lig.
 9: C 2 CMP ohne Lig.
 9 (letzte Note) / 10 (1. Note): C 2
 CMP Lig.
 16: C 2 CMP ohne Lig.
 17/18: T CMP ohne Lig.
 18: S CMP Brevis c'.
 20/21: T CMP Lig.
 23: C 2 CMP 1. Note fehlt, dafür
 Minimapause.
 23/24: T CMP ohne Lig.
 24: S CMP Brevis f'.
 C 2 CMP Brevis d.
 25/26: C 2 CMP ohne Lig.
 S CMP ohne Lig.
 26/27: C 2 CMP Lig.
 27: S CMC geschw. Brevis, Semibre-
 vis. CMP punkt. Semibrevis g', Semi-
 minimen f' e'.
 28: T CMP Lig.

28/29: C 2 CMP Brevis G.
 30—32: C 2 CMP Brevis G, Longa d.
 32: C 2 CMC geschw. Brevis, Semi-
 brevis.
 35/36: T CMP ohne Lig.
 41—47: S CMP



42: T CMP Lig.
 45—46: C 2 CMP Lig.
 50/51: CMP alle St. Longae.
 54: T CMP ohne Lig.
 C 2 CMP ohne Lig.
 55—57: S CMP ohne Lig.
 55/56: T CMP ohne Lig.
 59/60: T CMP Longa c.
 64/65: C 2 CMP ohne Lig.
 65: C 2 CMP Minimapause und Mi-
 nima d statt Semibrevis d.
 70: S CMP 2. Note b'.
 C 1 CMC punkt. Longa.
 70/71: C 2 CMP Lig.
 72: S CMP f'.

3. Quellen: CMC. fol. 6 fehlt.

BE 5: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 9: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 11: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 34: C 1. Note geschw. Semibrevis.
 39: C geschw. Brevis, Semibrevis.

4. Quellen: CMC, CMP.

Abweichungen im CMP:

BE 2: S Lig.
 T Brevis.
 3: S 2 Semibreven a.
 5: T 2 Semibreven d.
 10/11: S Lig. d' f'.
 16/17: C ohne Lig.
 20: C 2. Note Minima c.

20/21: T Lig.
 23: T punkt. Brevis.
 28: C 2. Note e.
 35/36: C Lig.
 37: C B.
 37—39: C Lig.
 44/45: C punkt. Brevis.
 47: C Brevis f.
 47/48: C Lig.
 52: S 1. Note e'.
 C Brevis.
 53: C Brevis.
 54: S Brevis.
 C Brevis.
 55: C Fermate fehlt im C.
 57/58: T ohne Lig.
 58: C Fermate.

5. Quellen: CMC. fol. 10 fehlt.


BE 39: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 62: C geschw. Brevis, Semibrevis.

6. Quellen: CMC, CMP.

Im CMC Dreierabschnitt durch Schwärzung der Noten.

Im CMC fehlt fol. 13; ergänzt nach CMP.

Abweichungen im CMP:

BE 14—17: C 

17—20: C ohne Lig.
 18/19: T ohne Lig.
 18—20: C Lig.
 28/29: C Lig.
 35: S Semibrevis a', Brevis a'.
 C Semibrevis a, Brevis a.
 36: C Semibrevispause statt a.
 37: C 1. Note Semibrevis g.
 39: T 2. Note Semibrevis d'.

7. Quellen: CMC, Pa, Mo.

Im CMC fehlt fol. 13; nach Pa ergänzt.
 C in Pa und Mo b-Vorzeichnung.

T Mo beginnt im C3-Schlüssel, ab
 BE 32 f C4-Schlüssel.

BE 6/7: C Pa Lig.

9: C Pa 1./2. Note Lig., 2. Note geschw.

Mo f geschw. Semibrevis.

18: C geschw. Brevis, Semibrevis.

19: C 2. Note geschw. Semibrevis.

26: C Pa, Mo Lig.

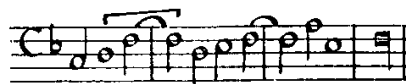
27: C Pa Lig.

CMC 2 .Note fälschlich Brevis.

27—29: Mo Lig.

30: S Mo 2. Note fälschlich h.

33—36: C Mo



35: C CMC 3. Note geschw. Semibrevis.

Pa 2. Note e', 3. Note Semibrevis h.

37/38: T Mo Longa.

42/43: C Pa Lig.

47: C Pa, Mo Lig.

56: T Mo fehlt Brevis.

C Pa, Mo fehlt Brevis.

8. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP fehlt C und ab BE 37 T.

BE 11: C CMC 1. Note geschw. Semibrevis.

12: C CMC 3. Note geschw. Semibrevis.

15: S CMC 2. Note geschw. Brevis.
 CMP Lig.

16: S CMC 2. Note geschw. Semibrevis.

19/20: S CMP Longa.

22: C CMC geschw. Brevis, Semibrevis.

30: C CMC 2. Note fälschlich d.

31—33: S CMP fälschlich punkt.
 Semibrevis c', Minima h, Longa a.
 36: S CMP punkt. Semibrevis e',
 Minima c'.

38—41: S CMP punkt. Semibrevis c',
 Minima a, punkt. Longa h.

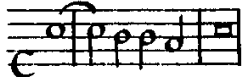
47: S CMC 2. Note geschw. Brevis.
 48: S CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 C CMC 1. Note geschw. Semibrevis.
 49/50: S CMP Lig.
 51: S CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 CMP letzte Note d'.
 55: C CMC 1. Note fälschlich c'.
 58: C CMC 2. Note geschw. Brevis.
 59: C CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 62/63: S CMP ohne Lig.
 64: C CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 64/65: S CMP ohne Lig.
 66: S CMP Minima h, punkt. Minima c', Semiminima a, Minima h.
 79: C CMC 1. Note geschw. Semibrevis.
 84: C CMC geschw. Brevis, Semibrevis.

9. Vgl. Revisionsbericht zu CMP Nr. 1, Monumentos V, 42.

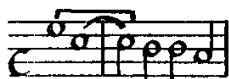
10. Quellen: CMC, Mo.


In Mo Verfasser: Cornago.

Abweichungen in Mo:

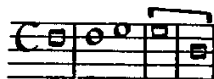
BE 10/11: S 

13—14: T Lig.
 15: T Brevis.
 19: S Schlüsselwechsel nach C₂.
 T 2 Semibreven f.
 20: T e.
 C punkt. Semibrevis, Minima e' d'.


21/22: S 

C 

25/26: T 2 Breven.
 26/27: S 2 Breven.

26—29: C 

29: T 2 Semibreven.
 31: T Lig.
 32: S Minimen c' h.
 33/34: T ohne Lig.
 35—37: C Lig.
 41: S Schlüsselwechsel nach C₁.

42/43: S 

47: C B.
 51/52: S 3. Note punkt. Minima f,
 2. Note Semiminima e'.
 54: S kein Schlüsselwechsel.
 T Schlüssel fehlt.
 C Schlüsselwechsel nach C₅.
 56: S ohne Lig.
 59: S letzte Note c'.
 61/62: C ohne Lig.
 63: C punkt. Minima a, Semiminima f.
 69/70: T ohne Lig.
 70: T 2 Semibreven.
 71: C ohne Lig.
 72—76: T Lig.
 76: S Lig.
 77/78: S a' f' geschw. Brevis, Semibrevis.
 g' fälschlich Brevis.
 87: S punkt. Semibrevis g', Minima e'.
 90: T ohne Lig.
 92: T 2. Note f.
 93: S 3. Note Semibrevis c'.


11. Quellen: CMC, CMP.

Abweichungen im CMP:

Eine 4. Stimme später hinzugefügt.

Im Tenor b vorgezeichnet.

In allen St. zu Beginn Mensurzeichen.

10: S 

24/25: S

26/27: C

54: S Lig.
54/55: T ohne Lig.
55: T Lig.
C Semibrevis g f.
57: T ohne Lig.
58/59: T ohne Lig.
C ohne Lig.
59: C G.
Im CMC fälschlich c'.

Im CMC fehlt fol. 23. Nach CMP ergänzt.
Im CMP in allen St. zu Beginn Mensurzeichen.

BE 1—4: T 2 Longae.
6—8: T ohne Lig.

7/8: S

8: C d.
14—17: C Lig.
15: S 3. Note punkt. Minima, 4. Note
Semiminima.
25/26: C Lig.
39: C Lig.; Semibreven g' a'.

41—42: C

44—46: S 

47—48: C Lig.
55—56: T Lig.
59—61: T ohne Lig.
66/67: T Longa.
67: S Brevis.

BE 17: C 2. Note geschw. Semibrevis:
42: C fälschlich f.

50: C fälschlich f.
51: C fälschlich d'.

14. Quellen: CMC, Mo.

Mo: Verfasser Cornago-Oquegan.

BE 6: C 1 Mo Brevis, Semibrevis.

7: C 2 Mo 3. Note h.
11: C 1 Mo f geschw. Semibrevis.
12—25: S Mo fälschlich alles eine
Terz höher, C₁- statt C₂-Schlüssel.
13: T Mo 5. Note c'.
13/14: C 1 Mo f punkt. Semibrevis.
14: T Mo Lig.
17: T Mo 2. Note b.
C 1 Mo g fehlt.
19: C 2 Mo 1. Note h.
20: S CMC Pause fehlt.
Mo 1. Note geschw. Semibrevis.
Semibrevis g' punkt.

24: S Mo 

C 1 CMC 3.—5. Note fälschlich
H c d.

25: C 1 CMC fälschlich H.
32: C 2 Mo 1. Note H.
34: C 1 Mo 2. Note Minima a.
C 2 Mo ohne Lig.; geschw. Brevis.
35: T Mo Semibrevis, Brevis d'.
C 1 Mo 4. Note Semibrevis a.
C 2 Mo H.
36: C 1 Mo Minima, Semibrevis
statt Semibrevis, Minima.
37: S Mo kein Schlüsselwechsel.
a' geschw. Semibrevis.
38: C 1 Mo 3. Note f.
40: S Mo Schlüsselwechsel nach C₁.
c'' geschw. Semibrevis.
42: C 1 Mo d A Lig.
44: CMC fehlen Fermaten.

15. Quellen: CMC.

BE 8: T geschw. Brevis, Semibrevis.

11: T 2. Note fälschlich g.

21: C fälschlich Semibrevispause.
22: T nach Brevis e' folgt fälschlich
noch: Semibrevis d', Semibrevis c',
Brevis e'.

38: T geschw. Brevis, Semibrevis.

44: C nach 2. Note c folgt fälschlich
Semibrevis d.

50: C fälschlich Semibrevis e.

16. Quellen: CMC.

BE 6: C a ohne Punkt.

8: S geschw. Brevis, Semibrevis.
18: T geschw. Brevis, Semibrevis.
21: T geschw. Brevis, Semibrevis.
22: S 2. Note geschw. Brevis.
23: S 2 Note geschw. Semibrevis.
30—34: C fehlt.
34: T geschw. Brevis, Semibrevis.
40: S geschw. Brevis, Semibrevis.
51: T Brevis c' fehlt.
52: S 3. Minima geschw.
56: S geschw. Brevis, Semibrevis.
58: T fälschlich nur Minima d'.
65: T 1. Semibrevis h.
72: T a h fälschlich Minimen.

17. Quellen: CMC, CMP, Bo.

In CMP u. Mo C C₄-Schlüssel.

In CMP T u. C b vorgezeichnet.

In CMP u. Mo alle St. Mensurzeichen
zu Beginn.

BE 1: T Bo Brevis, Semibrevis d'.

C Bo Brevis, Semibrevis d.

2: S CMP 3./4. Note b'.

2/3: C Bo ohne Lig.

3: T Bo 1. Note Brevis c'.

4: C CMP ohne Lig.

Bo ohne Lig.

5: C CMC letzte Note fälschlich
Brevis g.

C CMP 3. Note c.

6: T Bo ohne Lig.

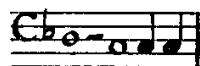
C CMC Noten fehlen.

7: T Bo Brevis, Semibrevis h.

C Bo 1. Note b.

8: S CMC Pause fehlt.
Bo statt Semibrevis f' 2 Minimen f'.

T CMP



Bo statt 2. Note Minima Minima-
pause.

9: C CMP u. Bo statt 1. Note Semi-
brevis, 2 Minimen.

11: T CMP letzte Note Semibrevis.

15: C CMC 4. Note fälschlich Semi-
brevis.

15—17: C Bo



17: T CMC Brevis d fehlt.

18: S CMP u. Bo 1. Note punkt.
Semibrevis.

T CMP u. Bo 1. Note punkt. Semi-
brevis.

C CMP 4. Note Semiminima e.

19: T CMP u. Bo 3. Note punkt.
Semibrevis.

22: T CMC 3/4. Note fälschlich
Minimen.

C CMC Semibrevis fehlt.

23—24: S Bo



23: C Bo ohne Lig.

24: C CMP 3/4. Note e.

24/25: T Bo ohne Lig.

25—27: C CMP u. Bo



18. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP alle St. Mensurzeichen zu Be-
ginn.

BE 7: C CMC geschw. Semibrevis d'.
7—29: C CMP stark abweichend.
(vgl. CMP Nr. 2)

12: S CMP h'.

12/13: T CMP g f Lig.

22: S CMP 2. Note Semibrevis f'.

23—25: T CMP Lig.

25/26: T CMP Lig. fehlt.

28: T CMP Lig.

32—35: S CMP



33: C CMP statt Semibrevis g Mini-
men g f.

34—37: C CMP Lig.

38: C CMP Brevispause.

39: S CMP h'.

39/40: C CMP punkt. Brevis d', Se-
mibrevis h.

40: S CMP Lig.

42—49: C CMP stark abweichend.

50: C CMP 1. Note h.

51/52: S CMP ohne Lig.

53/54: S CMP ohne Lig.

54: T CMP Brevis c'.

55: S CMP Lig.

C CMP Lig.

55/56: C CMP ohne Lig.

56—58: C CMP Lig.

59—65: C CMP



61: S CMP punkt. Brevis.

64: T CMP punkt. Brevis.

66—69 (1. Note): C CMP Lig.

66: C CMP ohne Lig.

67: S CMP punkt. Semibrevis e',
Minima d'.

69—71 (1. Note): S CMP Lig.

69—71 (1. Note): S CMP Lig.

70: C CMP Brevis c.

71: T CMP Longa d'.

C CMP Lig.

72: S CMP h.

73: S CMP Lig.

74: C CMP Brevis c'.

75: C CMP 1. Note Semibrevis-
pause.

77: T CMP 2. Note g.

78: C CMP 2. Note a.
 78—80: C CMP Lig.
 84: C CMP 2 Semibreven g.
 93—94: S CMP



94: S CMC Semibrevis c'.
 95: S CMC d' geschw. Minima.
 96: S CMP Longa.
 C CMP Longa.
 100: S CMP Lig.
 101—103: T CMP ohne Lig.
 101: T CMP Lig.
 102: S CMP 2. Note Semibrevis g'.
 103—105: T CMP Lig.
 104: T CMP punkt. Brevis c'.
 104/105: S CMP ohne Lig.
 106: C CMP ohne Lig.
 107/108: C CMP ohne Lig.
 108: C CMP h.
 CMC 2./3. Note geschw. Semibrevis, Minima.
 108/109: S CMP Lig.
 109: S CMC 2./3. Note geschw. Semibrevis, Minima.
 110: S CMC 1./2. Note geschw. Semibrevis, Minima.
 T CMP Lig.
 110/111: C CMP Lig.
 110—113: T CMP ohne Lig.



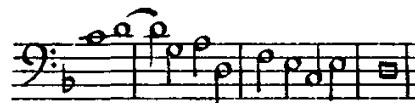
111: S CMC 3. Note Semibrevis.
 111—113: T CMP Lig.
 111/112: C CMP ohne Lig.
 116: C CMC 2./3. Note geschw. Semibrevis, Minima.
 CMP 2. Note Semibrevis h.

20. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP fehlt im C b-Vorzeichnung.

BE 1: T fälschlich b vorgez. in CMC.
 C CMP Brevis.

2: C CMP Lig.; 2. Note b.
 5: C CMP 2. Note punkt. Minima,
 3. Note Semiminima.
 15: C CMP Lig.
 17: S CMP b.
 19: T CMP ohne b.
 21—23: CMP ohne Lig.
 26—28: T CMP ohne Lig.
 C CMP ohne Lig.
 31: T CMP es'.
 31—33: C CMP ohne Lig.
 32: C CMP Brevis g.
 33: S CMC vor c' fälschlich b.
 C CMP punkt. Semibrevis f, Minima e.
 35: C CMP Lig.
 37: C CMP Brevis B.
 38: S CMP Lig.
 42—44: T CMP ohne Lig.
 49: T CMP ohne Lig.
 55: S CMC 3. Note geschw. Semibrevis.
 58: C CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 58—61: C CMP



61/62: T CMP ohne Lig.
 64: S CMP punkt. Brevis.
 70: T CMP Brevis.
 76: S CMP f'.
 87: C CMP 1. Note Semibrevis d'.

22. Quellen: CMC, CMP.

Im CMC am Rand von S: corrixeda.

Abweichungen im CMP:

Tenor b-Vorzeichnung.
 C ohne es-Vorzeichnung.

BE 5: S ohne b.
 6/7: C Lig.
 7: T Brevis g.
 8: S fis'.
 9: T Lig.
 10—12: T Lig.

11: S Brevis a'.
 15: S 2/3. Note Semiminimen d' c'.
 T Lig.
 16/17: S ohne Lig.
 18: C ohne Lig.
 20: fehlt in allen St.
 22—23: T Lig.
 24/25: S ohne Lig.
 24: T Lig.
 25—27: C Lig.
 26: S Lig.
 C Brevis g.
 27: C Brevis d.
 29—32: S



32: fehlt in allen St.
 34: C Brevis d.
 37: T 2 Semibreven b.
 38/39: C Lig.
 41: S Brevis e'.
 42: S ohne Lig.
 43: S ohne Lig.
 44: S Lig.
 45: T Lig.
 46: T Lig.
 48 (2. Note) — 49 (1. Note): T Lig.
 49: T ohne b.
 C 2. Note es.
 55/56: S ohne Lig.
 63: S punkt. Brevis.
 65: T Lig.
 66: T ohne Lig.
 67: S Lig.
 68: C 2. Note c.
 72: fehlt in allen St.
 78: T 2 Semibreven g.
 81: C Lig.
 82: T ohne Lig.
 83: S Lig.
 85: S punkt. Semibrevis b', Semiminimen a' g'.

23. Quellen: CMC.

BE 9: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 10: T geschw. Brevis, Semibrevis.

28: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 35: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 40: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 43: C 1. Note geschw. Semibrevis.
 52: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 56: T 2. Note geschw. Brevis.
 57: T 2. Note geschw. Semibrevis.
 64: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 75: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 80: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 84-Schluß: T unleserlich.
 88: S geschw. Brevis, Semibrevis.

24. Quellen: CMC.

BE 4: S 5/6. Note fälschlich Fusae.
 8: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 21/22: T geschw. Brevis, Semibrevis.

25. Quellen CMC.

Text ergänzt nach Gedichtsammlungen.

BE 2: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 20: T 2. Note geschw. Semibrevis.
 32: C 1. Note geschw. Semibrevis.
 42: T geschw. Brevis.
 C geschw. Brevis.

26. Quellen: CMC, CMP.

Abweichungen im CMP:

BE 5: T punkt. Semibrevis b, Minima a.
 C Lig.
 6: T Brevis f.
 8/9: C Lig.
 10: S Lig.
 C Lig.
 11/12: T Lig.
 15—18: C Lig.
 16—18: T Lig.
 16: C es.
 25: S e'.
 25/26: C Lig.
 27: C es.
 27—28: T Lig.

30: C Brevis.
 31: S h'.
 C Brevis.
 32: C Longa.
 34: T Lig.
 35—37: C Lig.
 37—39: T Lig.
 38: C Brevis A.
 38/39: C Lig.
 41: T Brevis g.
 42: S CMC geschw. Brevis, Semibrevis.
 47: C es.
 48: S b'.
 50: S e'.
 53: T Lig.
 54: C 2. Note Brevis.
 56—58: T u. C Lig.

27. Quellen: CMC.

Copla des T zweimal geschrieben, auf fol. 45v und 46r jeweils unten; auf fol. 45v mit zahlreichen Fehlern.

BE 3: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 5: S 2. Note geschw. Semibrevis.
 21: C 1. Note geschw. Semibrevis.
 27: S 2. Note geschw. Semibrevis.
 29: C 1. Note geschw. Semibrevis.
 56: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 71: T 2. Note geschw. Semibrevis.
 77: S 3. Note geschw. Semibrevis.
 81: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 82: T 2. Note geschw. Semibrevis.
 C 1/2. Note geschw. Lig. cum opposita propr.
 91: T es folgt fälschlich zweite Brevis c.
 C es folgt fälschlich Brevis c' nach der 2. Note.

28. Quellen: CMC.

Überschrift: Dí testa triana el son.

BE 5: C 2. Note geschw. Brevis.
 6: C 2. Note geschw. Semibrevis.

14/15: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 22: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 32: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 33: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 35: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 37: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 39/40: C geschw. Brevis, Semibrevis, Brevis, Semibrevis.
 48: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 54: T geschw. Brevis, Semibrevis.

29. Quellen: CMC.

BE 3: T c' fälschlich Minima.
 17: S g' fälschlich Minima.
 a' geschw. punkt. Minima.
 19: S d' fälschlich Minima.

30. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP C C₂-Schlüssel.
 Im CMP in allen St. Mensurzeichen.

BE 1/2: T CMP Lig.
 2: C 2 CMC geschw. Brevis, Semibrevis.
 4: T CMP Longa.
 5: C 2 CMP 2 Semibreven.
 6: T CMP 2 Semibreven d.
 C 2 CMP 2 Semibreven.
 7: T CMP ohne Lig.
 C 1 CMP ohne Lig.
 8: T CMP Lig.
 C 2 CMP Lig.
 8/9: C 1 CMP Lig.
 9: S CMP Longa.
 9/10: T CMP Lig.
 13: C 2 CMP Brevis.
 16/17: S CMP ohne Lig.
 18: C 2 CMP Lig.
 21—23: C 2 CMP ohne Lig.
 24: C 1 CMP 2 Semibreven h.
 C 2 CMP Longa.
 25: C 1 CMP Brevis h.
 25/26: C 1 CMP Lig.
 26: C 1 CMP Brevis c'.
 27: C 1 CMC geschw. Brevis, Semibrevis.

28: C 2 CMP Brevis.
 29—31: T CMP ohne Lig.
 30: T CMP punkt. Longa.
 30/31: S CMC geschw. Brevis, Semibrevis, Brevis, Semibrevis.
 30—33: C 1 CMP ohne Lig.
 31: C 2 CMC geschw. Brevis, Semibrevis.
 32/33: C 2 CMP Lig.
 35—37: T CMP ohne Lig.
 C 2 CMP ohne Lig.
 36: S CMP Brevis.
 37: S CMP statt 1. Note Semibrevispause.
 38—40: C 2 CMP Lig.
 39: T CMC geschw. Brevis, Semibrevis.
 40: C 1 CMC 2. Note geschw. Brevis.
 40/41: S, T CMP ohne Lig.
 41: C 1 CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
 42/43: T CMP ohne Lig.
 44: C 2 CMP Longa.
 46: S CMP Brevis.
 46/47: C 1 CMP ohne Lig.
 C 2 CMP Lig.
 47: T CMP 2 Semibreven.
 C 1 CMP 2 Semibreven h.
 48: T CMP Brevis.
 52: S CMP Longa.
 54: T CMP Longa.
 C 1 CMP punkt. Brevis.
 C 2 CMP Longa.
 56: T CMP Brevis.

31. Quellen: CMC.

BE 1: T 3. Note geschw. Semibrevis.
 6: S e' geschw. Semibrevis.
 7: T 2. Note geschw. Semibrevis.
 13: C 1./2. Note geschw. Brevis, Semibrevis.
 15: T 1. Note geschw. Semibrevis.
 17: C 5. Note geschw. Semibrevis.
 18: S b geschw. Semibrevis.
 27: S 1. Note geschw. Semibrevis.
 31: T 1. und 3. Note geschw. Semibrevis.

32. Quellen: CMC, CMP, Bo.

BE 3: C Bo 2. Note es.
 5: T CMP 4. Note es.
 6/7: T CMP Brevis g, 2 Semibrevispausen.
 7: S Bo h'.
 C Bo letzten beiden Noten b a.
 8: S Bo letzte Note Fusa f'.
 10: S CMP und Bo h'.
 11: T Bo ohne Lig.
 13: T Bo Brevis, Semibrevispause.
 15: S Bo 2. Note Semibrevis a.
 16: T Bo 2. Note a.
 17: C Bo 1. Note punkt. Minima, dann 2 Fusae.
 19: S Bo statt Minimapause u. Minima Semibreven d'.
 20: S CMP u. Bo punkt. Brevis d'.
 C Bo 2./3. Note Lig.
 21/22. C Bo Lig.
 22: T Bo letzte Note 2 Minimen b.
 23: C Bo 1. Note punkt. Minima, dann Fusa.
 24: S CMC 3. Note geschw. Semibrevis.
 25: S CMP u. Bo 4. Note Semibrevis g'.
 30: T CMP 1. Note punkt. Minima c', 2. Note Semiminima d', 3. Note e'.
 32: T CMC c' a c' geschw. Semibrevis, Semibrevis, Brevis.
 35: S CMP 2./3. Note Lig.
 36: S CMP fis'.

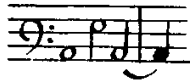
33. Quellen: CMC, CMP.

Abweichungen im CMP:

Mittelst. C₂-Schlüssel.
 In allen St. Mensurzeichen.

BE 11: C Brevis.
 15: T Brevis e'.
 17: S 2 Minimen a' statt Semibrevis a'.
 20: C 2. Note e.
 22: S 2. Note d'.
 T 2. Note h.

C



36. Quellen: CMC.

BE 14: S geschw. Brevis, Semibrevis.
43: S geschw. Brevis, Semibrevis.

38. Quellen: CMC, CMP.

In CMC fehlt fol. 59; ergänzt nach
CMP.
Abweichungen im CMP:

Tenor ohne b-Vorzeichnung.

BE 3/4: T ohne Lig.
4/5: S ohne Lig.
5: T Brevis.
7/8: T Lig.
11: S ohne Lig.
12/13: T Lig.
14: T ohne Lig.
18: T 2./3. Note punkt. Minima, Semiminima.
19: S 2. Note c'.
24/25: T ohne Lig.
26—29: T ohne Lig.
27: S 3./4. Note 2 Minimen.
35: T ohne Lig.
35/36: S ohne Lig.
42/43: S ohne Lig.
48: S 3./4. Note Minimen.
51: S h.

39. Quellen: CMC.

BE 5: 2. St. fälschlich Semibrevis.
6: 1. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
10: 1. St. 2. Note geschw. Brevis.
11: 1. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
2. St. fälschlich punkt. Minima.
11/12: 1. St. f' g' fälschlich Minimen.
12: 2. St. 1. Note fälschlich geschw. Minima.
22: 1. St. c' d' wohl nachträglich fälschlich geschw. Semibreven.

41. Quellen CMC.

BE 7: 1. St. fälschlich Brevis.
9: 1. St. fälschlich Longa.
16: 1. St. fälschlich Longa.
28: 1. St. 2. Note fälschlich Minima.
30: 1 St. 1. Note fälschlich Minima.
2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
31: 1 St. f' Brevis.
2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
32: 1. St. e' Semibrevis, c' Brevis.
33: 1. St. d' Brevis.
47: 1. St. 2. Note fälschlich Minima.
48: 1. St. 1. Note Minima.
53: 2. St. fälschlich Minimen.
54: 1. St. 2. Note fälschlich Minima.
2. St. fälschlich Minimen.
55: 1. St. 1. Note fälschlich Minima.
2. St. 1. Note fälschlich Minima.
67: 1. St. 1. Note Minima.
67/68: 2. St. fälschlich Minimen.
68: 1. St. 1. Note fälschlich Minima.
71: 2. St. 2. Note fälschlich Minima.
72: 2. St. 1. Note Minima.

42. Quellen: CMC.

am Rande des C: buena corrixeda.

43. Quellen: CMC.

BE 1: S geschw. Brevis, Semibrevis.
9: S geschw. Brevis, Semibrevis.
12: S 2. Note geschw. Brevis.
13: S 2. Note geschw. Semibrevis.
46: S geschw. Brevis, Semibrevis.
62: T geschw. Brevis, Semibrevis.

44. Quellen: CMC. fol. 66 fehlt.

BE 5: 1. Note fälschlich Brevis.

45. Quellen: CMC.

BE 3: T geschw. Brevis, Semibrevis.
7: C 2 geschw. Brevis, Semibrevis.

- T 1. Note punkt. Minima.
 8: T 1. Note punkt. Minima.
 9: S f' geschw. Brevis.
 C 1 1. Note fälschlich Minima.
 T 1. Note fälschlich Minima.
 10: C 1 3. Note Minima.
 15: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 16: C 1 fälschlich Brevispause.
 22: C 1 geschw. Brevis, Semibrevis.
46. Quellen: CMC.
- BE 13: T geschw. Brevis, Semibrevis.
 20: T geschw. Brevis, Semibrevis.
48. Quellen: CMC.
- BE 10: C 2 2. Note fälschlich c.
 14: C 1 2. Note geschw. Semibrevis.
50. Quellen: CMC.
3. Strophe steht unten auf fol. 71r.
- BE 8: C 2. Note fälschlich d.
51. Quellen: CMC, CMP.
- T im CMP C₃-Schlüssel.
 C alta im CMC = T im CMP.
 T im CMC = C alta im CMP.
- BE 11: C 1 CMC geschw. Brevis. Semibrevis.
 16: T CMP Brevis e.
 C 2 CMC 2. Note geschw. Brevis.
 CMP 2. Note Brevis d.
 17: T CMP Brevis f.
 C 2 CMC 2. Note geschw. Semibrevis.
52. Quellen: CMC.
- BE 2/3: 1. St. geschw. Brevis.
 4: 3. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
54. Quellen: CMC.
- S vor 2. Teil steht fälschlich C₁-Schlüssel.
55. Quellen: CMC.
- BE 2: T 5. Note Minima.
 5: T nach Brevis folgt fälschlich Semibrevispause.
 16: S 2. Note Minima.
 17: C 4. Note Brevis.
59. Quellen: CMC, CMP.
- CMP stark abweichend.
 Vgl. Nr. 281/372.
61. Quellen: CMC.
- BE 3: 1. St. 1. Note. Minima.
 8: C Brevis.
 11: 1. St. 3. Note geschw. Semibrevis.
 2. St. 3. Note geschw. Semibrevis.
 C 3. Note geschw. Semibrevis.
 12: 1. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
 2. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
 C 2. Note geschw. Semibrevis.
 15: alle St. 2. Note geschw. Semibrevis.
 16: alle St. 1. Note geschw. Semibrevis.
 19: 2. St. 1./2. Note geschw. Semibrevis.
 C 1. Note geschw. Semibrevis.
62. Quellen: CMC.
- BE 1: T 1./2. Note geschw. Brevis, Semibrevis.
 20: S 2. Note geschw. Brevis.
 21: S 2. Note geschw. Semibrevis.
 22—23: S fehlt.

63. Quellen: CMC.

BE 32: S geschw. Brevis, Semibrevis.
46: S 2. Note geschw. Brevis.
47: S 2 Note geschw. Semibrevis.
70/71: T fehlt.
72: C alta unleserlich.
97—100: S unleserlich
98: T fehlt.
101: C alta geschw. Brevis, Semibrevis.

65. Quellen: CMC.

BE 3: T 1. Note fehlt.
7: S 2. Note Brevis d".
8: S 1. Note Brevis h'.

66. Quellen: CMC.

BE 3: S 2. Note geschw. Brevis.
4: S geschw. Longa.
4/5: T Noten geschw.
C Noten geschw.
12: C 1. Note geschw. Semibrevis.
13: C 1. Note geschw. Semibrevis.

67. Quellen: CMC.

BE 5: C 2. Note fälschlich Minima.

68. Quellen: CMC.

BE 22: 4. St. 2. Note geschw. Semibrevis.

69. Quellen: CMC.

BE 30: T 2. Note geschw. Brevis.
31: T 2. Note geschw. Semibrevis.
43: S Note ausradiert.

70. Quellen: CMC.

BE 14: C 2. Note geschw. Semibrevis.

71. Quellen: CMC.

BE 5: C 2 1. Note geschw. Semibrevis.
15: S 2. Note geschw. Brevis.
16: S 2. Note geschw. Semibrevis.

72. Quellen: CMC.

Oberst. auf den unteren Rand von fol. 87v und 88r geschrieben.

BE 5: 3. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
13: 3. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
15: 1. St. Brevis g'.
34: 1. St. fälschlich g'.

73. Quellen: CMC.

BE 3: T geschw. Brevis, Semibrevis.
13: T geschw. Brevis, Semibrevis.

74. Quellen: CMC.

BE 5: S 1. Note geschw. Brevis a'.
8: C 1 geschw. Brevis, Semibrevis.
10: S geschw. Brevis, Semibrevis.
C 2 geschw. Brevis, Semibrevis.
19: T geschw. Brevis, Semibrevis.
20/21: C 1 geschw. Brevis, Semibrevis.
25: T 2. Note geschw. Brevis.
C 2 2. Note geschw. Brevis
31—32: S Noten geschw.
31/32: C 2 e, c, A geschw.
32: C 1 c' geschw. Brevis.
37: C 1 d' geschw. Brevis.
38: S fälschlich Brevispause.
42/43: C 2 Noten geschw.
42—43: S Noten geschw.
43: C 1 c' geschw. Brevis.

76. Quellen: CMC.

Z. T. unleserlich und durchstrichen.

BE 2: 1. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
3: 3. St. geschw. Brevis, Semibrevis.

5: alle St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 10: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 11: 1. St. 1. Note geschw. Brevis a'.
 18: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 35: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 52: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.

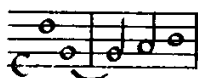
78. Quellen: CMC, CMP.

CMP stark abweichend.
 Vgl. Nr. 415/304.

BE 13—14: S CMC geschw. Brevis, Semibrevis, Brevis, Semibrevis.
 14: T u. C CMC geschw. Brevis, Semibrevis.

80. Quellen: CMC.

BE 4: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 6: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 C geschw. Brevis, Semibrevis.
 9: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 19: S fälschlich punkt. Longa.
 27/28: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 28: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 29: S 2. Note fälschlich c".
 34: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 statt BE 36/37 in 2. St.



81. Quellen: CMC.

Die meisten Breven haben wohl nachträglich fälschlich Caudae erhalten.

BE 2: 2. St. c" mit Cauda.
 h' geschw. Semiminima.
 3: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 5: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 6: C Longa mit Cauda.
 9: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 16: 2. St. Brevis mit Cauda.
 18: 2. St. Brevis mit Cauda.

22: S Brevis mit Cauda.
 2. St. e' mit Cauda.
 22/23. geschw. Brevis, Semibrevis.
 24: 2. St. h' mit Cauda.
 26: S a' fälschlich Longa.
 28: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 30: C Brevis mit Cauda.
 34/35: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 36: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 37: S Brevis mit Cauda.

82. Quellen: CMC.

BE 2: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 C geschw. Brevis, Semibrevis.
 3: 2. St. fälschlich Longa.
 5: C a fälschlich Minima.
 6: 2. St. d" fälschlich mit Cauda.
 10: S fälschlich Longa.
 18: 2. St. e' mit Cauda.
 19: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 31: 2. St. e' mit Cauda.
 36: 2. St. fälschlich Longa.
 39: S u. 2. St. fälschlich Longa.
 40: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 50: 2. St. fälschlich Longa.
 54: C fälschlich Longa.
 57: S fälschlich Longa.
 58: S fälschlich Longa.
 58—59: C geschw. Brevis, Semibrevis, Brevis, Semibrevis.
 59: 2. St. fälschlich Longa.
 61: 2. St. fälschlich Longa.
 62: C fälschlich Longa.
 68: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
 81: C fälschlich Longa.

83. Quellen: CMC.

BE 1: 2. St. 3. Note geschw. Semibrevis.
 6: 1. St. fälschlich C1-Schlüssel.

84. Quellen: CMC.

BE 4: 1. St. 3. Note geschw. Brevis.
 4/5: 3. St. a h geschw. Brevis.
 4. St. Noten geschw.

- 6: 1. St. 3. Note geschw. Semibrevis.
 16: 3. St. 2. Note g Semibrevis.
 4. St. B Brevis, A Semibrevis
 17: 1. St. 2. Note d' fehlt Häkchen.
 3. St. 1. Note a Brevis

85. Quellen: CMC.

- BE 10: 1. St. 2. Note geschw. Semibrevis.
 2. St. 4. Note geschw. Semibrevis.
 12 ff.: 2. St. als Fauxbourdon er-
 gänzt.
 3. St. leicht durchstrichen.
 19: 1. St. 2. Note a.
 26: 2. St. 3. Note geschw. Semibre-
 vis.
 28: 2. St. 2. Note geschw. Semibrevis.

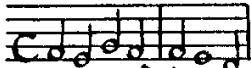
86. Quellen: CMC.

- BE 11: 2. St. 2. Note geschw. Semibre-
 vis.
 43/44: 1. u. 2. St Noten geschw.

87. Quellen: CMC, Mo.

In Mo C nur die ersten zwei Worte.
 4. St. C₅-Schlüssel.

BE 11: T CMC e f nachträglich Häk-
 chen.

12/13: S Mo 

18: S Mo vor g' Schlüsselwechsel
 nach C₁.

20: S Mo 1. Note Semibrevis f'

22: 2. St. CMC geschw. Brevis, Se-
 mibrevis.

S Mo statt Semiminimen e' d' Mini-
 ma d'.

2. St. Mo 

27: T CMC geschw. Brevis, Semi-
 brevis.

Mo Brevis a.

29/30: T Mo Brevis a g.

30: 4. St. Mo geschw. Brevis, Semi-
 brevis.

30—31: 4. St. CMC geschw. Brevis,
 Semibrevis, Brevis.

31: 4. St. Mo 1. Note geschw. Brevis.

32: S Mo Lig. cum opposita propr.
 2. St. Mo 2. Note f'.

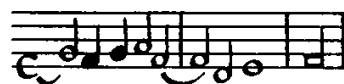
33: 4. St. CMC u. Mo 1. Note ge-
 schw. Brevis.

34: S Mo Semibrevis g' fehlt.

35: S Mo Lig. cum opp. propr.

39: 2. St. Mo Semibrevis e'.

45/46: S Mo



47: 4. St. Mo Pause u. Semibrevis
 fehlen.

88. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP C C₂-Schlüssel.

BE 4/5: 3. CMP ohne Lig.

9: 2. St. CMP Brevis c'.

10: 3. St. CMP 3 Note 2 Minimen.

14: 1. u. 2. St. CMP ohne Lig.

18/19: 1. St. CMP ohne Lig.

19: 3. St. CMC geschw. Brevis, Semi-
 brevis.

26: 2. St. CMC Brevis mit nachträg-
 licher Cauda.

89. Quellen: CMC, CMP.

Im CMP C C₁-Schlüssel.

3. St. F₃-Schlüssel.

B 32: 2. St. CMP 1. Note Semibrevis d'.

90. Quellen: CMC.

BE 50: 1. St. geschw. Brevis, Semibrevis.

91. Quellen: CMC.

BE 7: 1. St. fälschlich Longa.
11: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
18: T u. 4. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
20: T geschw. Brevis, Semibrevis.
24: T e.

92. Quellen: CMC.

BE 6—7: 2. St. geschw. Brevis, Semibrevis, Brevis, Semibrevis.
36: 3. St. 2. Note geschw.
37: 3. St. 2. Note geschw.
39—40: 1. St. Noten geschw.

93. Quellen: CMC.

BE 2: 3. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
24: 3. St. geschw. Brevis, Semibrevis.
27: 2. St. 3. Note fehlt.
28: 2. Note Brevis h'.

94. Quellen: CMC.

BE 1: 1. St. 1. Note geschw. Semibrevis.
2: T 1. Note geschw. Semibrevis.
vor BE 29 C Schlüsselwechsel nach C₄.
vor BE 46 C Schlüsselwechsel nach C₃.
BE 46: S c'' fälschlich Minima.
53: S es'' fälschlich Semibrevis.

95. Quellen: CMC.

BE 10: 1. u. 3. St. geschw. Brevis, Semibrevis.

96. Quellen: Mo.

Text unvollständig; ergänzt nach verschiedenen Gedichtsammlungen.

BE 68: S Brevis fehlt.
88: S Pause fehlt.

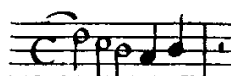
92: S 2. Note geschw. Semibrevis.
94: S fälschlich Brevispause.
97: C 1. Note geschw. Semibrevis.

97. Quellen: Mo, Pa, Fl.

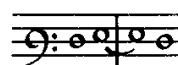
In Pa S C₃-Schlüssel; Stimmbez. Tenor, Contra.

BE 5: S Fl c'.

C Pa, Fl g.
5—7: C Pa Lig.
7: C Mo Brevis fehlt.
8: C Mo 2. Note fälschlich e.
9: C Pa, Fl Brevis A.
10: C Pa, Fl punkt. Semibrevis a, Minima f.
16: T, C Fl h.
18: S Pa ohne Lig.
T Mo 1. Semibrevis fälschlich f.
20: S Fl e' Semibrevis.
26: S, T Fl Brevis.
30: S Pa, Fl Lig.
30/31: S Pa ohne Lig.
42/43: C Pa Lig.
43/44: C Pa ohne Lig.
45/46: C Pa Lig.
53: C Mo 1. Note fehlt.
54: C Fl 2./3. Note Minimen.
56: T Fl Brevis.
58: C Mo fälschlich f.
59—61: T Pa Lig.

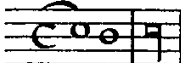
60: S Pa, Fl 

64/65: C Pa ohne Lig.
65: T Mo 1. Note fälschlich d'.
C Pa 2. Note geschw. Semibrevis.
67—79: C Pa fehlt.
74/75: S Pa Lig.

77/78: T Pa 

78: T Fl letzte Note d.
C Fl 2. Note Semibrevis d.
79/80: T Pa Lig.
86: T Pa 2. Note geschw. Semibrevis.

C Pa Lig.
 92: C Pa Fermate hier.
 94: T u. C Pa Brevis fehlt.

97: S Pa 

97/98: C Pa ohne Lig.

98. Quellen: Mo.

BE 19: C geschw. Brevis, Semibrevis.
 74: S geschw. Brevis, Semibrevis.
 92/93: T geschw. Brevis, Semibrevis,
 Brevis, Semibrevis.
 111: S Minima c' fälschlich geschw.

99. Quellen: Mo.

fol. 16v linke Ecke unten defekt.

BE 27: C 2. Note geschw. Semibrevis.

100. Quellen: Mo.

BE 10: C 1. Note fälschlich b.
 14: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 72: C 2. Note geschw. Semibrevis.
 73: T fälschlich Brevis g.

101. Quellen: Mo.

BE 20/21: T geschw. Semibreven a f g.
 C geschw. Semibreven g d c.

102. Quellen: Mo.

BE 14/15: T Lig. geschw.
 23: C letzte Note fehlt Punkt.
 40: S letzte Note geschw. Semibrevis.

103. Quellen: Mo.

BE 17: S fälschlich 2 Minimen.

29: C alta nach Longa folgt fälschlich Brevispause.

52: T geschw. Brevis, Semibrevis.

86—91: S Noten geschw.

132: C alta geschw. Brevis, Semibrevis.

133: C baja geschw. Brevis, Semibrevis.

105. Quellen: Bo.

BE 22: S Pause fehlt.

108. Quellen: Bo.

BE 16: 3. St. Pause fehlt.

32: 3. St. 2. Note fehlt Punkt.

35: 2. St. 1. Note fälschlich Semibrevis.

111. Quellen: Bo.

BE 1—5: S Lig. geschw.

3. St. Lig. geschw.

4/5: 3. St. geschw. Lig., fälschlich mit Cauda links aufwärts.

5: S Noten geschw.

6: S Noten geschw.

115. Quellen: Pa.

BE 3: S Lig. geschw.

3/4: S Brev. geschw.

118. Quellen: Frottole II.

BE 7: A 3 geschw. Semibreven.

119. Quellen: Fr, CMP.

A im CMP = 1. Contra.

B im CMP = 2. Contra.

Abweichungen im CMP:

BE 1: A cis'.
4: T cis'.
8: S cis'.
13: B B.
14: A cis'.

121. Gehört zu den verlorengegangenen
Stücken des CMP.

125. Quellen: Fr, CMP.

Im CMP fehlt A. B = Contra.

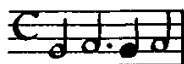
Abweichungen im CMP:

BE 5—10: B



7: T Semibrevis d', Minimapause,
Minima c'.
9: T statt Semiminimen h a Mini-
ma a.
12: T 1. Note d'.
14: T 2. Note Semibrevis e'.
17—24: S und T vertauscht.

18: B



19: Semibrevis c', Minimapause, Mi-
nima d'.

21/22: T



30: S 2. Note f'.

126. Quellen: Fr, CMP.

Abweichungen im CMP:

A = 1. Contra.

B = 2. Contra.

BE 2: S, A, B Brevis.

4: S Lig.

T Brevis.

6: A Brevis.

6/7: S, B jeweils 2 Breven.

7/8: S Lig.

8: T Lig.

11/12: S Lig.

T Longa.

12: A Brevis.

13/14: B Longa.

15: S Lig.

15/16: T Lig.

16: S



19—21: T



22: A Brevis.

23: A punkt. Semibrevis d', Mini-
ma e'.

B Lig.

24/25: S, B punkt. Brevis.

A, T Longen.

27/28: A Lig.

28: T Brevis.

29: A Brevis a und c'.

30/31: S, A, B Longen.

31: T Lig.

35: T Brevis.

35/36: A Longa.

39/40: T 2 Breven.

128. Quellen: Fl, CMP.

Im CMP A = 1 Contra

B = 2. Contra.

BE 3: A CMP cis'.

5: T CMP 2. Note = 2 Semimini-
men g f.

7: A Fl 3. Note fälschlich Minima.

9: T CMP Semibrevis fehlt.

12: T CMP Brevis.

14: T CMP 3. Note Semibrevis.

15: T CMP Semibrevis fehlt.

129. Quellen: Fl, CMP.

Abweichungen im CMP:

A = 1. Contra; B = 2. Contra.
Mensurzeichen C 3.

BE 4: B Semibrevis a, 2zeitige Brevis e.
5: A cis'.

130. Quellen: Fl, CMP.

Im CMP A = 1. Contra; B = 2. Contra.
Mensurzeichen 3².

BE 4: B Fl 2. Note fälschlich Semibrevis.
5: S CMP cis'.

131. Quellen: Fl, CMP.

Abweichungen im CMP:

1. St. C₁-Schlüssel;
T C₃-Schlüssel. B = Contra.

BE 9: B 2. Note c.
11: S 2. Note d'.
12: B Brevis G und d'.
17: B 2. Note c.
18: B 1. Note d.
19: S 2. Note d'.
20: B außer G noch d'.

132. Quellen: Florenz, CMP.

CMP fehlt Contra altus (2. Stimme).
b- bzw es-Vorzeichnung in S und B
fehlen im CMP.

Abweichungen im CMP:

BE 2: S statt Fusae e' d' Minima d'.
B Brevis es statt 2 Semibreven.

3: S punkt. Fusa g', Semifusa f'.
Vorzeichen vor e' fehlt.
4: B Brevis G statt 2 Semibreven.
5: T b vor e.
B Semibrevispause, Semibrevis c,
Minimen e und g.
8: S Brevis g' statt 2 Semibreven.
B Brevis es statt 2 Semibreven.
9: S 2 Minimen statt punkt. Minima
und Fusa.
10: S Brevis f' statt 2 Semibreven.
B Brevis d statt 2 Semibreven.
13: S Vorzeichen vor e' fehlt.
14: T Semibrevis g, Minimapause,
Minimen es, f, h.
B BE fehlt, vom Herausgeber er-
gänzt.
17: S Semibreven a und h.
18: B nur c.
21: S statt Semibrevis e' punkt. Mi-
nima e' und Fusa d'.
23: B 2 Semibreven d.
24: B es Brevis.
25: S statt e' d' Fusa d'.
T punkt. Minima a, Fusa b.
B d Brevis.

Florenz:

BE 2: C 1 geschw. Semibreven g, b.
4: C 1 geschw. Semibrevis b.
5: C 1 geschw. Semibreven e', c'.
8: C 1 geschw. Semibrevis es'.
12: S geschw. Semibrevis c'.
13: C 1 geschw. Semibrevis f'.
14: C 1 geschw. Semibrevis f'.
15: S geschw. Semibrevis b'.
C 1 geschw. Semibrevis d'.
22: C 1 geschw. Semibrevis d'.
24: S geschw. Semibrevis g'.
C 1 geschw. Semibrevis es'.
25: S geschw. Semibrevis a'.

ALPHABETISCHES REGISTER DER TEXTANFÄNGE

- | | |
|---|--|
| <p> A los maytines era (Nr. 72)
 Agnus Dei (Nr. 46)
 Al dolor de mi cuydado (Nr. 38)
 Amadores sospirat (Nr. 109)
 Amar es servir (Nr. 49)
 Amarvos con lealdat (Nr. 115)
 Amor de penada gloria (Nr. 1)
 Amores tristes, crueles (Nr. 124)
 Andad, passiones, andad (Nr. 33)
 Aquella buena mujer (Nr. 89)
 Aquello trate Domingo (Nr. 58)
 Ay que non sé rremediarne (Nr. 17)
 Ay Santa María (Nr. 78)

 Benedicamus (Nr. 80)
 Benedicamus (Nr. 81)
 Buenas nuevas de alegría (Nr. 65)

 Caldere et glave madoña (Nr. 129)
 Canten todos bos en grito (Nr. 3)
 Cesaran ya mis clamores (Nr. 118)
 Como me querrá la vida (Nr. 120)
 Cómo no le andaré yo (Nr. 92)
 Con temor de la mudança (Nr. 42)
 Con temor vivo, ojos tristes (Nr. 19)

 Dama, mi grand querer (Nr. 26)
 De la momera je n' estay (Nr. 87)
 De mi perdida esperança (Nr. 23)
 De vida que tanto enoja (Nr. 36)
 De vos y de mí quexoso (Nr. 32)
 Deus in adjutorium (Nr. 66)
 Dic nobis Maria (Nr. 79)
 Dime, triste corazón (Nr. 48)
 Dindiridin (Nr. 101)
 Dinos madre del donsel (Nr. 90)
 Doncella por cuyo amor (Nr. 8)
 Dónde estás que non te veo (Nr. 10)

 Es de tal metal mi gloria (Nr. 117)
 Es la vida que cobré (Nr. 56)

 Gentil dama non se gana (Nr. 4) </p> | <p> In exitu Israel (Nr. 68)

 Je ne demano de vos (Nr. 108)
 Juste Judex Jesu Christe (Nr. 82)
 Juysio fuerte será dado (Nr. 73)
 Juysio fuerte será dado (Nr. 91)

 La moça que las cabras cría (Nr. 71)
 La rocca de refermeca (Nr. 113)
 Laudate eum omnes angeli eius (Nr. 29)
 Lealtad, o lealtad (Nr. 104)
 Le pure amant qui est (Nr. 94)
 Lo que cheda es lo seghuro (Nr. 131)
 Los hombres con gran plazer (Nr. 61)
 Los sospiros no sossiegan (Nr. 119)
 Lloremos alma lloremos (Nr. 122)

 Magnificat (Nr. 85)
 Maravíllome (Nr. 69)
 Merced, merced le pidamos (Nr. 62)
 Mirando dama fermosa (Nr. 31)
 Mi querer tanto vos quiere (Nr. 30)
 Mis tristes, tristes sospiros (Nr. 16)
 Moro perche non day fede (Nr. 97)
 Mortales son los dolores (Nr. 50)
 Morte merce gentile (Nr. 99)
 Muncho duele la passion (Nr. 123)
 Muy crueles bozes dan (Nr. 6)
 Muy triste será mi vida (Nr. 11)

 Niña y viña, peral y havar (Nr. 54)
 No consiento ni me plaze (Nr. 43)
 No os espante (Nr. 110)
 No puedes quexar, amor (Nr. 28)
 No tenga nadie speranza (Nr. 40)
 No tenga con vos amor (Nr. 95)
 Non gusto del male estranio (Nr. 100)
 Non puedo dexar (Nr. 86)
 Non puedo si non querer (Nr. 15)
 Non queriendo sois querida (Nr. 132)
 Non quierra que me consiente (Nr. 121)
 Non toches amoy (Nr. 114)
 Nuevas te traygo, Carillo (Nr. 59)
 Nunca fue pena mayor (Nr. 9) </p> |
|---|--|

O generosa (Nr. 111)	Reyna muy esclarecida (Nr. 64)
O gloriosa Domina (Nr. 55)	Reyna muy noble (Nr. 112)
Olvida tu perdiçión (Nr. 52)	
Omnipotentem semper adorant (Nr. 39)	Salve sancta parens (Nr. 63)
O pena que me conbates (Nr. 5)	Sanctus (Nr. 47)
Oya tu merçed y crea (Nr. 12)	Según las penas me days (Nr. 98)
	Señora non me culpéys (Nr. 7)
Pensamiento, ve do vas (Nr. 51)	Señora, qual soy venido (Nr. 22)
Per la absencia (Nr. 105)	Sienpre creçe mi serviros (Nr. 20)
Per la goulá (Nr. 107)	Sospiros no me dexéys (Nr. 125)
Petite camusette (Nr. 87)	
Pinguele rrespinguete (Nr. 70)	También mi son pensando (Nr. 127)
Por beber comadre (Nr. 88)	Tam buen ghanadigho (Nr. 130)
Porque más sin duda creas (Nr. 27)	Tanto quanto me desplase (Nr. 13)
Preguntays (Nr. 102)	Todos los bienes del mundo (Nr. 128)
Propina de melior (Nr. 57)	Tu valer me da gran guera (Nr. 67)
Pues con sobra de tristura (Nr. 2)	
Pues no mejora mi suerte (Nr. 37)	Venimos en romería (Nr 116)
Pues mi dicha non consiente (Nr. 24)	Virgen dina de honor (Nr. 74)
Pues que dios te fizo tal (Nr. 18)	Viva viva rey Ferrando (Nr. 103)
Pues que jamás olvidaros (Nr. 126)	Vive leda si podrás (Nr. 25)
Pues que non tengo (Nr. 93)	
Quanta gloria me dio veros (Nr. 44)	Ya de amor era partido (Nr. 35)
Quanto mi vida biviére (Nr. 21)	Yerra con poco saber (Nr. 96)
Qué bonito Niño Chiquito (Nr. 75)	
Que's mi vida preguntáys (Nr. 14, 102)	Sin texto (Nr. 41)
Qui fecit celum et terram, Amen (Nr. 77)	Sin texto (Nr. 45)
Quien se podrá (Nr. 106)	Sin texto (Nr. 60)
Quien tiene vida en esperança (Nr. 53)	Sin texto (Nr. 76)
Quién vos dio tal señorío (Nr. 34)	Sin texto (Nr. 83)
	Sin texto (Nr. 84)

DIE TEXTE

1. Amor de penada gloria

...
...
...

Con tanta fe te serví
Sin errarte
Que a mí cativo perdí
Por ganarte.
Do pensé ganar vitoria
Me diste quexos doblados
Que me dexan lastimados
Corazón seso y memoria.

No devo dar culpa a vos
Sino a mí que no miré
En quien puse tan gran fe.

A mí me devo culpar,
Y a mi mal conocimiento
Pues que tanto os quise amar.
Yo busqué mi perdimiento
De mí tengo sentimiento
Que primero no miré
En quien puse tan gran fe.

Más razón era olvidaros
Que con tanta fe serviros,
Fuera mejor desamaros
Que mis quexos remitiros.
Bien se me emplean suspiros
Pues de mirar yo dexé
En quien puse tan gran fe.

Visto vuestro desconsierto
De quejar mi padecer
No tengo raçon por cierto
Más de mi mal conocer.
De esto devo yo tener
Sentimiento pues erré
En poner en vos mi fe.

Bien sé que no me queréys
Conozco que me olvidáis

Si poca fe me tenéis
Siento que no me engañáis.

Si no soy de vos querido
Menos vos de mí querida,
Si me ponéis en olvido
No diréis que amor olvida
Los ojos que me hacéys
Con vos mis esperáys
Si poca fe me tenéys
Siento que no me engañáys.

2. Pues con sobra de tristura, Distes fin al corazón, Vos le dat la sepultura, Señora, por galardón.

Vos fuistes la vencedora
Que crudamente venció
Vos quedáis por matadora
De la muerte que'l murió.
Y pues le falta ventura
Non vos falte compasión
Dándole la sepultura
Señora, por galardón.

Pues con sobra de alegría
Cantamos tu nacimiento
Buen Jesús, por este día
Guárdanos de perdimiento.

Por intercesión de aquella
Que te parió sin dolor
Quedando madre y donzella
Tú dyos, hombre y señor,
Hasnos tú clara la vía
De vuestro conocimiento
Por aqueste santo día
Guárdanos de perdimiento.

3. Canten todos vos en grito Que nascido es Jesús Christo.

Hagan todos alegría

...
...
...

Los infiernos quebrantados
Los demonios destroçados
Los ángeles esperados
Son de este niño bendito.

4. Gentil dama non se gana
Otro bien de vos mirar,
Syno ver y desear.

El deleyte que se fase
Mirando vuestra beldat
Se destruye y se desfase
Notando vuestra bondat.
[Ansí que mi fin temprano
Non lo tiene de causar
Si no ver y desear.]

Pues que vuestra piedad
Para mi es tan oscura
Tornad my libertad
Con que busque mi ventura.

El vos fizo sin enmienda
De gentil persona cara
Y su mando sin contienda
Tal que otro non vos pintara.

Pues no soys qual presumía
Ny yo soy quien ser solía
Yo vos guardé lealtad
Quando en vos senty verdad
Mas ahora perdonad
Y sabed de parte mya.

Yo solo sea culpado
Vos queriendo mi querer
Y pensad mayor pecado
Ser matar que ofender.

Dudando quiero morir
Fasta lo contrario ver
No dexando de escribir
Ni mote ver y creer.

Plazéme pues sé que sygo
Lo que virtud me requiere
Desplázeme que fatygo
My querer que no lo quiere.

En el servicio de vos
Toda my vida me fundo
Por lo que'l no yerro al mundo
Ni mucho menos a dios.

Vuestros ojos que myraran
Con tan discreto mirar
... aun dexaran
En mi nada por mudar.

Y aun ellos non contentos
De mi persona vencida
Dame tan grandes tormentos
Que me atormenta la vida.

Si no ved por sus maneras
Según su vevir contino
Si dara quítame el vino
... que tan vino.

Siempre dixé bien de vos
Desde que me conocistes
Tal paresca yo ante dios
Que siempre me parecistes.

Que aunque siento amor
Y de como sé que duele
No siento pena mayor
Ni que más me das consuelo.

Tan ásperas de sufrir
Son mis angustias mortales
Que de mis esquivos males
Es el remedio morir.

Bien sé cierto por manera
Aunque soy mal adivino
Que no diga el buey al vino
No te quiero ni me quiera.

5. O pena que me conbates
Pues fuerçada morte envía
Esfuerça por que me mates
Que en morir descansaría.

Que en sofrir aqueste engaño

...
...
...

6. Muy crueles bozes dan
Catalanes blasfemando
Fuera fuera duque Juan
Que es casado el Rey Fernando.

Torna, torna Barçelona
A tu señor natural
[Francia juega de dos val
Sus, e mate por la dona.

Correos vienen, correos van
Por todo'l mundo gritando
Fuera fuera duque Juan
Que es casado el Rey Fernando.]

7. Señora non me culpéys
[Si fago mudança alguna
Porc no tenéys fe ninguna.]

Yo se quien me prometió
[En consentiron los vivis
Si bien amasse defenecer
Mis e nois.]
Mas quando vuestro me veys
Contrafaséys la fortuna
Pues non tenéys fe ninguna.

8. Doncella por cuyo amor
Sin verguença ni temor
He penado y siempre peno
Pues soy vuestro amator,
Non me fagáys ser ageno.

Con vida fuerte y penada
Vos serví tan sin medida,
Que me soys más obligada,
Que a persona desta vida.
Por ende mi buen debidor
Vos fase mi grande amor,
Dalde pago presto y bueno
Señor es de aber ageno.

9. Nunca fue pena mayor
Ni tormento tan extraño,
Que igale con el dolor,
Que rreçibo del engaño.

Y este conoscimiento
Fase mis vidas tristes,
En pensar el pensamiento,
Que por amores me distes.
Y me fase por mejor
La muerte con menor daño
Que iguale con el dolor
Que rrescibo del engaño.

10. ¿Dónde estás que non te veo?
¿Qué's de tí esperança mía?
Que a mi que verte deseo,
Mill años se me fase un día.

Mas tal es tu fermosura
En tu tierna juventut,
Que con tu gentil figura
Me fieres y das salut.
Connmigo mismo guereo
Si te desamar podría,
A la fin cativo creo
De quedar de tu señoría.

11. Muy triste será mi vida
Los días que non vos viere.
[Y] mi persona vençida
Del dolor de la partida
Morirán quando muriere.

Vevirán los tormentos
Dados sin merecimientos
Non morirán los pensamientos
Que con vos siempre he tenido
Ya pues sea conocida
Mi vida quanto os quiere
Y mi persona vencida
[Del dolor de la partida]
Morirán quando muriere.

12. Oya tu merçed y crea,
¡Ay de quien nunca te vido!
Ombre que tu gesto vea
Nunca puede ser perdido.

Pues tu vista me salvó
 Cese tu saña tan fuerte,
 Pues que, señora, de muerte
 Tu figura me libró.
 [Bien dirá qualquier que sea
 Sin temor de ser vencido
 Ombre que tu gesto vea
 Nunca puede ser perdido.]

13. Tanto quanto me desplase
 [El ser absente de vos
 Otro tanto, por dios,
 O poco menos me plaze.

Plázeme, pues sé que sigo
 El que virtud me requiere
 E desplázeme, porque fatigo
 Mi querer, que non lo quiero,
 Assi que viviendo, faze
 Mi vida morir por vos
 Mas lo que devo, por Dios
 De fazer, faz que me plaze.]

14. Qué's mi vida preguntáys,
 Non vos la puedo negar
 Bien amar y la(u)mentar
 Es la vida que me days.

¿Quién vos pudiese servir
 Tan bien como yo he servido?
 Mi trabajado bevir
 Ni quién pudiera aver sofrido.
 [¿ Para qué me preguntáys
 La pena que he de passar?
 Pues amar e lamentar
 Es la vida que me days.]

15. Non puedo si non querer
 Con la fe de bien amar
 Pues mi vida sin vos ver
 Non puede mucho durar.

Que dolores lastimeros
 Me dan la muerte forçado.
 ...

16. Mis tristes tristes sospiros
 De dolor de non doleros
 Pues tanto deseo serviros
 Quanto me apartan de veros.
 ...

17. Ay, que non sé rremediarme
 Cativo ni defenderme
 Si tú que puedes valerme,
 Ya delibras de matarme.

¡O, mis secretaş pasiones!
 ¡O, pública desventura!
 ¡O, clave de mis prisiones!
 ¡O, cabo de fermosura!
 ¿A quién iré a quexarme
 O a quién iré socorrerme
 Si tú que puedes valerme
 Ya delibras de matarme?

18. Pues que dios te fizo tal,
 Graçiosa, dulce, fermosa,
 Y mas honesta,
 Si te amo desigual,
 Gentil dama valerosa,
 Aya rrespuessta.

Respuesta de mi servicio,
 Que vivo vida muriendo
 Trasportado en tu figura
 Te demando;
 Esperando el beneficio,
 Que me debes dar doliendo-
 Te de mi mal y tristura,
 En que ando.

Pues que así nasciste tal
 En extremo virtuosa,
 Di que te cuesta
 Librarme de tanto mal
 Tu señora tan fermosa
 Con tu rrespuesta.

19. Con temor vivo, ojos tristes,
 A la dicha que tenéys
 Que nunca más os veréys
 Tan ledos como vos vistes.
 ...

20. Sienpre creçe mi serviros,
Y mi triste deseáros,
Mas con temor d'enojaros,
Non oso merced pediros.

Y de tal temor vencido
Callando penas sufriendo
Quiero pediros sirviendo
Las merçedes que vos pido.
Conportando con sospiros
Un secreto deseáros,
Morir mas non enojaros,
Pues es vitoria serviros.

21. Quanto mi vida biviere
Quiero fermosa donsella
Que sola seaes aquella
A quien de grado sirviere.

Por vos fallar virtuosa
Vuestro servicio deseo
Pues cabo de tan fermosa
Jamás he visto nin veo.
Dama si vos pluguiere
Mi servicio sin querella
Vos sola seis aquella
A quien de grado sirviere.

22. Señora, qual soy venido,
Tal me parto;
De trabajos mas que farto,
Dolorido.

Quien non se farta de males,
Y de (vida) desplasiente.
A las penas desiguales
Sufro, callado y paciente.
Sino yo que sin sentido
Me dirán
Los que mis daños sabrán,
E perdido.

(Über diesem Text „a lo divino“:)

Infante nos es nascido
Con toda sabiduría
A nosotros ofrecido
Para darnos alegría.

Con amor y caridad
Este niño tan gracioso
Vino ledo y gozoso
Con perfecta umilidad
A tomar umanidad
Y nació en este día
Sin perder virginidad
Su madre santa María.

23. De mi perdida esperança,
Que's un mal que mal fatiga,
Fue causa vuestra mudança,
Por do sola la membrança
Me queda por enemiga

Ya la pasada porfía
Es traje que non se viste
Cuydados de que solía
Me toman y dexan triste,
Es perdida mi esperança,
Es doblada mi fatiga
Por ser cierta la mudança
De quien sola la membrança
Me queda por enemiga

24. Pues mi dicha non consiente
Que esté do os pueda servir
No cumple sino morir.

Dame tal vida y tristura
El desvío y triste ausencia
Que según peno partiendo
Ni me aprovecha cordura.
Mas penas de vos absente
Tengo triste de vivir,
No cumple sino morir.

25. Vive leda si podrás
Y non penes atendiendo
Que según peno partiendo
Non esperes que jamás
Te veré nin me verás.

¡O dolorosa partida!
¡O triste amador que pido!
Con licencia me despido
De tu vista y de mi vida.

- [El trabajo perderás
En aver de mí más cura
Que según mi grand tristura
Non entiendo que jamás
Te veré nin me verás.]
26. Dama, mi grand querer
En tanto grado me toca,
Que non me puedo valer,
Mi vivir por vos se apoca.
- Apócase mi vivir
Por amar demasyado.
Non me aprovecha el servir,
Non me aprovecha el cuydado.
Vo[y]me del todo a perder,
Mi vivir por vos se apoca
Cáusalo vuestro valer
Que en tanto grado me toca.
27. Porque más sin duda creas
Mi grand pena dolorida.
Déte dios tan triste vida
Que ames y nunca seas
Amada ni bien querida.
- Y con esta vida tal
Pienso bien que creerás
El tormento desyqual
Que sin merescer me das.
Pues que muerte me desees
Sin tenerla merescida,
Déte dios tan triste vida
Que ames y siempre seas
Desamada y mal querida.
28. No puedes quexar, amor,
Que te fuy desconocido
Ni menos merecedor
De mi pena y de tu olvydo.
- Que jamás mi pensamiento
Pensó errarte,
Ni me dió contentamiento
Syno amarte.
Sufriendo tu desfavor
Sin quexarme te servido
No siendo merecedor
De mi pena y de tu olvydo.
29. Laudate eum omnes angeli eius
Laudate eum omnes virtutes eius.
30. Mi querer tanto vos quiere
[Muy graciosa doncella
Que por vos mi vida muere
Y de vos no tiene querella.]
- Tanto soys de mi querida
Con amor y lealtad.
Que de vos nun sé qué pida
Viendo vuestra honestidad.
[Si mi querer tanto vos quiere
Cáusalo que sois tan bella
Que por vos mi vida muere
Y de vos no tiene querella.]
31. Mirando dama fermosa
Lo que mirar no (no) debía
¡O cuytado!
Mi vida es trabajosa
La muerte non la querría
Y es forçado.
- Segúd el dolor que siento
De vos, señora, causado,
Bien sería
La muerte; mas non consiento,
Que vivir por vos penado
Es alegría.
Mas veros tanto graciosa
Como os veo cada día
Mi cuydado
Faze mi vida penosa
La muerte non la querría
Y es forçado.
32. De vos y de mí quexoso
De vos porque soys esquiva
Y de mí que nunca viva
Sy dezir mi mal os oso.
- Quando soy de vos absente
Fállome grand coraçón
Y pienso que soy presente
En deciros mi pasión.
Mas vuestro gesto sañoso
Y presunçión tan esquiva
Me faze que nunca viva
Sy mi mal dezir os oso.

33. Andad, passiones, andad
Acabe quien comenzó
Que nunca os diré de no.

¿Que mal me podéis hazer
Syno que pierda la vyda?
Yo la tengo tan perdida
Que no la puedo más perder
Entrad en vuestra plazer
Tomad quanto tengo yo
Que nunca os diré de no.

34. ¿Quién vos dio tal señorío
Que sólo que vos mire
Mi libertad catíve
Que sea vuestro y no mío?

Esto causó fermosura
Que quiso que vuestro fuese
Eso mesmo la medida
Dio favor que me prendiese.

35. Ya de amor era partido
Por me ser así cruel
Mas un gesto muy polido
Me mandó tornar a él.

Vista tanta gentileza
Ocasión de mi morir
El mando de su belleza
Me fue forçado conplir.

36. De vida que tanto enoja
De muerte que tanto duele
No sé sy dios me consuele
Qual esté ya.

No hallo qual sea más fuerte
D'estas dos estremidades.
El bevir con ansiedades
O la dolorosa muerte.

37. Pues no mejora mi suerte
...
...
...

Sospiros . . .

. . .
. . .
. . .

Hazen mi vida tan fuerte
Que el morir más me conviene
Por ver si tiene la muerte
Lo que la vida no tiene.

38. Al dolor de mi cuydado
Sienpre le crece tristura
Mas no por eso mudado
Por mal y diga ventura.

[El esperança perdida
Y el pensamiento dudoso
Con un vevir congoxoso
Me da muerte conocida.
Esfuerça con la cordura
Que mueres desesperado
Mas no por eso mudado
Por mal y diga ventura.]

39. Omnipotentem
Semper adorant
Et benedicunt
Omnis per evum.

40. No tenga nadie speranza
En hallarse muy dichoso
Que de amor y su mudança
Es lo más cierto dudoso.

Antes mire con gran tiento
Quien vive favorecido
Qu'el estar mucho contento
Es estar mucho perdido.
Tema siempre su mudança,
No presuma de dichoso
Qu'en su gloria y esperança
Es lo más cierto dudoso.

42. Con temor de la mudança
Que d'amor sienpre s'espera
Me da congoxa speranza
Por que no muriendo muera.

No tengo ora sigura
 El temor sienpre mostróme
 Gran conbate de tristura
 Ora ni punto fallóme
 Esta muy flaca speranza
 Congoxa muy lastimera
 Crece'l temor de mudança
 Por que no muriendo muera.

43. No consiento ni me plaze
 Que floresca ni que viva
 El mal amador que haze
 De su señora cabtiva.

Sino quando más se halla
 Encendido por servilla
 Con sus manos adoralla,
 Pero nunca recibilla.
 Por que'l concluir desfaze
 Lo que'l desear aviva
 En tal manera que faze
 De su señora cautiva.

otra:

Vo buscar do so[y] vencido
 El nombre y valer de quien
 Aze mi mal tan crecido
 Quanto se acorta mi bien.

44. Quanta gloria me dio veros
 Tanta pena mi bevir.

...

Recelando de pedirlos.

Pero ved si quien . . .

46. Agnus Dei, [qui tollis peccata
 mundi,
 miserere nobis.]
 Dona nobis pacem.

47. Sanctus, [sanctus, sanctus
 Dominus Deus Sabaoth.]
 Pleni [sunt caeli et terra gloria tua.
 Hosanna in excelsis.]

Benedictus [qui venit in nomine
 Domini.
 Hosanna.]

48. Dime, triste coraçón
 ¿Por qué callas tu pasión?

Cativo no sé qué diga.
 A quien sirvo es mi enemiga
 Plázele con mi fatiga
 Desespero galardón.

49. Amar es servir
 Llorar y gemir.

Amar su exçelencia
 Tomar su servir
 Pedir su clemençia
 De vicios fuir.

50. Mortales son los dolores
 Que se siguen del amor
 Mas ausençia es el mayor.

¿Porqué'l triste que padesçe?
 Aunque grande pena sienta,
 Si presente se presenta
 Que por amor non fallesçe.
 Mas el ausençia que tienes
 De la mudança y temor
 Que la vida sea peor.

buelta:

Sy el mayor daño que tiene
 Ausençia con todos ellos
 Que muy pocos son aquellos
 Que'l ausençia no condene.
 Porque este amor engañoso
 Cuyo soy por mi dolor
 Es mudable engañador.

A la ausencia temerosa
 De'l olvido su sentencia,
 Porque amor querer d'absençia
 Y esperanza está dudosa.
 Y de todas las sospechas

Quien tiene . . . amor
Sienpre teme lo peor.

51. Pensamiento, ve do vas
Pues sabes dónde te envío
Y dirás cómo eres mío.

Dile más que le suplico
Que de aquí le certifico
Sin remedio va perdida
Aya dolor de mi vida.
No tardando volverás
Sin faser otro desvío
Y dirás cómo eres mío.

52. Olvida tu perdición
España ya consolada
De Don Rodrigo perdida
De Don Fernando ganada.

53. Quien tiene vida en esperança
Comiënçese a despedir,
Pues así vemos morir.

Que la muerte muy traidora,
Que se apresura a desora
Y no da momento d'ora
Despaçio de arrepentir.

Y quien mill sospiros da
Por liviandades vivir
Con uno solo sirva
Quando el alma a de partir.

54. Niña y viña
Peral y havar
Malo es de guardar.

Levantéme, o madre
Mañanica frida
Fuy cortar la rosa
La rosa florida
Malo es de guardar.

Levantéme, o madre
Mañanica clara

Fuy cortar la rosa
La rosa granada
Malo es de guardar.

Viñadero malo
Prenda me pedía
Dile yo un cordone
Dile mi cinta
Malo es de guardar.

Viñadero malo
Prenda me demanda
Yo dile una camisilla
Mi de servilla
Malo es de guardar.

55. O gloriosa Domina
Excelsa supra sidera
Qui te creavit [provide]
Lactasti sacro ubere.

56. Es la vida que cobré
Con el mal que despedí
Tal qual no la merecí.

Fue la vida darme gloria
Para quitar la memoria
Do no speraba vitoria
Aparto pesar de mí.
Sobre todo cunplimiento
De una gloria sin tormento
Cual la pensó el pensamiento
De esta querella pasí.

58. Aquello trate Domingo
Toma gasajo y plazer
Qu'a Pascuala vide ayer.

Vila tan fermosa y bella
Tan garrida y tan galana
Que te juro por Sant'Ana
Que quedé muerto de vella
Tráygote encomiendas de ella
Por que me pueda querer
Qu'a Pascuala vide ayer.

61. Los hombres con gran plazer
No saben qué se fazer.

Ángeles de alto vicio
Cada qual de su ofiçio
Fazed al niño serviçio
Que nos quiso oy nascer.

Celestiales cortesanos
Industriat con vuestras manos
Algunos juegos humanos
Con que lo vamos a ver.

Y tales juegos levemos
Con que todos le alabemos
Y a una vos le ofrescemos
Ser de infinito poder.

E porque más le obliguemos,
A la madre alabaremos,
Grandes loores le daremos,
Pues tal fue su merescer.

Reyna que tal pariste,
Del Virgen remanesciste,
Singular plazer sentiste,
Al tiempo de su nascer.

Pues de todos eres señora,
Por nos al tu fijo improva,
Qu'el logar donde mora
El nos faga renascer.

62. Merced, merced le pidamos
Aqueste infant que cobramos.

Busquemos algo que dalle
Osemos yr a miralle
Que pasante el primer valle
Cortaremos algo que dalle.

Desque lleguemos cerquilla
Hincaremos la rodilla
Dallemos una botilla
De leche que aquí llevamos.

Dallemos un almarada
Y una cohara labrada
Y mi puerta la labrada
Quel otro día compramos.

A su madre le daremos
En llegando que lleguemos
Una mesa que aremos
Del spino que cortamos.

Pidámosle por mesura
Como a humana criatura
Que nos dé buena ventura
En el siglo que esperamos.

63. Salve sancta parens
Et nyxa puerpera regem
Que celum teramque regit
In secula seculorum.

Virgo Dei
In tua se clausit
Visare fatus bono.

Gloria. Sicut erat in principio
[Et nunc, et semper, et in saecula]
Saeculorum Amen.

64. Reyna muy esclareçida,
Y Madre de Jesu Christo
Dios y hombre todo misto
Virgen después de parida.

Con singular alegría
Los ángeles decendieron
Alabanzas te ofrecieron
Sagrada Virgen María.

65. Buenas nuevas de alegría
Gozá vos gente cristiana
Un niño tiene Santa Ana
Que parió santa María.
Quedando Virgen entera
Nació d'ella gracioso
Dios y hombre poderoso
Sin compañía de partera
El que el mundo salvaría.

66. Deus in adjutorium
Adveni ad rrenuntum.

Fija ¿quíereste casar?
Madre non lo he por al.
Adveni ad renuntum.

Fija ¿quieres labrador?
Madre non le quiero non.
Adveni...

Fija ¿quieres escudero?
Madre, non tiene dinero.
Adveni...

Fija ¿quieres el abad?
Madre a quien me dad.
Adveni...

¿Porque quieres el abad?
Porque non siembra y aze pan.
Adveni...

67. Tu valer me da gran guera
Tu merced ya me destierra.

Vite de tan gran valer
Y sobrado meresçer.

68. In exitu Israel de egipto
Domus Jacob de populo barbaro.

69. Maravíllome
Del syno me
Del santiguome
Del que el diablo
Le fizo moler.

70. Pinguele rrespingüete
¡Qué buen San Juan es éste!

Fuese mi marido
A ser del arçobispo
Dexárame un fijo
Y fallóme cinco.
¡Qué buen San Juan es éste!

Dos uve en el Carmen
Y dos en San Francisco
¡Qué buen San Juan es éste!

71. La moça que las cabras cría
De las rrodillas arriba.

Digas moça de los calzones
Si quieres guardar cabrones.

(unter dem Tenor:)

D'amores son mis ojuelos
Mas que d'amores son ellos
Tiene amiga y que non la vea
Sea mía que fuerte pena.

72. A los maytines era
Antes era del alba
Que la Virgen pura
Ella virgo fincara.

Nueve meses avía
Que la Virgen sagrada
Al su fijo traía
En el seno encerrada.

Desque fue allegada
La ora de'l esperança
Parió sin mancilla
Al que el mundo ficiera.

73. Juysio fuerte será dado
Y muy cruel de muerte.

74. Virgen dina de honor
De ti nació el salvador.

El día de navidad
En toda la cristianidad
Fazen grand solemnidad
Al tu fijo con grand loor.
Virgen dina de honor
De tí nació el salvador.

75. ¡Que bonito Niño Chiquito!

Pariendo la virgen
Dos buenas mugeres
Servían al parto
Y fazíanle plazer al niño.

Desde lo obo parido
La virgen con prudencia
Luego lo adoraron
Dándole rreverençia al niño.

Y los pañizuelos
Que no son de sirgo
En un pesebrejo
Envúelvelo la virgo al niño.

La virgen María
Como era moçuela
Ciñólo rudamente
Con una fajuela al niño.

Ángeles del cielo
Muy dulce cantaban
„Gloria in excelsis Deo“
Así lo acallaban al niño.

77. Qui fecit celum et terram. Amen.

78. Ay Santa María
Valedme Señora
Esperança mía.

79. Dic nobis María
Quid vidisti in via.

82. Juste Judex Jesu Christe
Regunt Rex et Domine
Qui cum patre regnas semper.

Et cum sancto flamine
Nunc digneris preces nostras
Clementer suscipere.

86. (Oberstimme:)

Non puedo dexar
Querer y bien amar.

Aunque'l marido celoso
Me da vida sin reposo
Todo lo torna gozoso
El complir mi desear.
Non puedo dexar
Querer y bien amar.

Cúlpanme, mezquina
Porque vos amé
Pues aunque más digan,
Non lo dexaré.

Si vos me quisistes
De un amor sin par,
Yo non lo podría
Con menos pagar,
Pues aunque más digan
Non lo dexaré.

(Tenor:)

Que non sé filar
Ni aspar ni devanar.

Y mercóme mi marido
Una arroba de lino
Que los perros y los gatos
En ello fazían nido.
Que non sé filar
Ni aspar ni devanar.

Perdí la mi rrueca
Non fallo el fuso
Si vistes acá
El tortero andar.

Perdí la mi rrueca
Llena de lino
Halléme una bota
Llena de vyno
Si vistes allá
El tortero andar.

(Contratenor:)

Querer vieja yo,
No quiera Dios, no.

Una vieja como Sarra
Los gargueros de guitarra
Ya me dava una camarra
Porque la quisíese yo.
Querer vieja, yo
No quiera Dios, no.

¿Allá irás doña vieja
Con tu pelleja?

Sospira como moçuela
Dize que amor la desuela
Non tiene diente ni muela.

Rrumia al comer
Como un oveja
¿Allá irás doña vieja?

87. De la momera je n'estay
Mays je me tray en esay
D'aquérir quelque peu de grâce;
Force m'est que par la je passe
Ceste foys je faeray l'esay.

Tenor und Contratenor:

Petit le camiset
A la mort mave mis rrobinet

[Si elle m'aime, je ne sais
Mais je me metrai en essai
D'acquérir quelque peu sa grâce;
Force m'est que par la je passe
Cette fois j'en ferai l'essai.

L'autre jour tant m'avençais
Que presque tout mon coeur laissais
Aller sans que lui demandasse
Si elle m'aime, je ne sais.

Puis apres le coup me pensais
Que longtemps amène l'essais
N'en fût que je ne m'aimasse
Mais c'est un jeu de passe-passe
J'en suis comme je commençais.

Petite camusette
À la mort m'avez mis
Robin et Marion
S'en vont au bois joli
Ils en vont bras à bras
Ils se sont endormes.]

88. Por beber comadre
Por beber.

Por mal vi comadre
Tu vino pardillo

Que allá me tenías
Mi saya y mantillo
Por beber.

Que allá me tenías
Mi saya y mantillo
Relampaguéame el ojo
Látame el colodrillo
Por beber.

89. Aquella buena mujer
Cómo lo rastilla tan bien.

Una dueña muy ufana
Que otros tiempos fué galana
Ni dexe lino ni lana
Todo lo enpeña por beber.

Desque'l jarro está vacío
Cición le toma con frío
Tamaño le toma el brío
Que se quiere amortecer.

Donde ella sabe el buen vino
Abierto tiene el camino
Guay de aquel viejo mesquino
Que la avía de mantener.

Ella bebió dos bancales
Una docena de costales
Pluma de dos cabezales
Que no pudo más haber.

90. Dinos madre del donsel
¿Qué te dixá gabriel?

Dinos donsella tú que pariste
¿Cómo al fijo de dios concebiste?

Quando del ángel que vino
Creyé el mensaje divino
Luego el hijo de dios trino
En mis entrañas se enviste.

91. Juysio fuerte será dado
Y muy cruel de muerte.

92. ¿Cómo no le andaré yo,
Mesquina tan desmayada?

Dixo la niña al pastor
„Mira, pastor, que . . .
Dixo el pastor a la niña
„Más me querría de . . .

93. Pues que non tengo
De jamás veros vencida
Por aquí quiere la vida

¡Por Dios non fagáis!
Morir la vida.

94. Le pure amant qui est . . .

95. No tenga con vos amor
Quien quisiere tener vida
Pues la fe tenéis perdida,
(Pues la fe tenéis perdida.)

96. Yerra con poco saber
Quien touiere tal creencia
[Que firmeza de muger
A los peligros de ausencia
Se pueda mucho tener.]

Con fede presta tornada
No cessando ell escrevir
[Bien podrá alguna guardada
Dos o tres días bevir;
Mas a la más detener
No les abasta la ciencia
Porque es su natural ser
Tienen aquesta dolencia
Qu'es olvidança sin ver.]

97. Moro perche non day fede
Alla pena che m'acora
Io te dimando mercede
Tu me responde, seniora
Mala, n'ay cuy te crede.

Tu si prisone, captiva
De mi triste vida e morte
Tu si d'est alma mesquina
[Mi mal] et ben conforte.

98. Según las penas me days
Contra me mostrays enemiga
E de la vida que buscáis
No siento de quien soys tan amiga
Que morir no le fagays.

Yo vos he tan bien servido
Quanto non puede ser más.
...

99. Morte merce gentile
A quell'altra
Quel tempo passan
E crudelta malfida.
E senza guida solo
Me con tuo in guerra.

Amor con larco teso
Al cor ma ferra
Que rompe non se
Po l'aspra catena.
Dal primo torno stretta
Que me pure a si cruel matiry.

100. Non gusto del male estranio
Como yo della partida.
...

Ne si la morte non vine
Non puede con nos morar
...

101. Dindiridin ridin rindayna
Dindiridon.

Me levay un domatin
Matin et davanti l'alba
Per andar a un giardin
Per collir la cirofrada
Dindiridin.

102. s. Nr. 14.

103. Viva viva [el] rey Ferrando
E biban los vencedores

- Vivan los que batallando
Vencieron perseverando
Todos trabajos d'amores.
- Vagan todas luminaria
Las damas enamoradas
Vaia la gente contraria
Fuera de nuestras moradas.
104. Lealtat ; o lealtat!
Lealtat, dime ¿do stas?
Vete, Rey, al Condestable
Y en él la fallarás.
- Porque en todos tus criados
Otro tal no me darás,
Y en el regazo de aqueste
Y buen sueño dormirás.
- Desea la tu venida,
Espera, cuando vernás,
Con Jahen y con Andujar
Tus reinos recobrarás.
- Tal cabdillo las gobierna,
Qu'esto y mucho más serás,
Y de los que te han errado
Fío en Dios te vengarás.
114. Non toches amoy
Car son trop y mota
Nostra barba me fa male
Nichi nichi nioch
Ou nostra barba me fa male
Nichi nichi nioch
Ninou nichi nichi nioch.
115. Amarvos con lealdat
Façe penar mi vida
Che sino aveys pietad
Usando tal crudeltat será.
- E si vos me dais la muerte
Con ella tomo la vida
Sempre será por my suerte
Con liviantat recebida.
116. Venimos en romería
Tristes cum mucho dolor
Desperados de l'amor
Y tambien de l'alegria.
- Dime lo che as pastor
Signora y tengo mal d'amor.
Io me stava en mi collado
Reguardano mi ganado
Vino amor y a me robado
O quam crudo robador.
- Fue su robo de tal suerte
Che por mi desdichas fortes
Non ose darme la morte
Por non azerme benzedor
O quam crudo robador.
- Et si dolor pena e tristura
Sole dar tal desventura
Y d'un morir che sempre dura
La morte es muy millior
O quam crudo robador.
117. Es de tal metal mi gloria
Que moriendo mi dolor
Siempre crece en mi memoria
Por ser siervo del amor.
- Tu gratia solo signora
Es la que mi vida adora
Y siendo mi matadora
Liaze mi pona mi cor.
118. Cesaran ya mis clamores
Y mis labios desiguales
Pues no reposan mis males.
- Las lágrimas que tenía
Pues qui ya de mi oystes
De llorar la pena mía
Cesaran mis ojos tristes.
Mis ojos que han dolores
Con dos mis penas mortales
Pues no reposan mis males.

119. Los sospiros no sossiegan
Que os envió
Hasta que llegan a veros
Amor mío.

No sossiegan ni descansan
Hasta veros
E con veros luego amansan
En teneros.
[Y mis tristes ojos ciegan
Hechos rrío
Hasta que llegan a veros
Amor mío.]

120. Como me querra la vida
Si mi dicha por que muera
La dize que non me quiera.

La vida por remediarme
Abiva mi coraçon
Mi dicha por cebarme
Me da muy muncho passión
I con essa perdición
No ay remedio ni manera
Como la vida me quiera.

121. Non querra que me consiente
Mi triste vida vivir
Ni yo quiero consentir.

Pues que vos quereys matarme
Yo señora son contento
Que veros sin remediarme
Sera doblado tormento.
Pues vuestro merecimiento
No me consiente vivir
Ni yo quiero consentir.

De mi dolor tristura
Ningun remedio se 'spera
Pues que mi suerte y ventura
Del todo quiere que muera.

122. Lloremos alma lloremos
Pues que [no] ay redemption
En tu mal y mi passion.

No la ay porque partiendo
Perder nos emos los dos
Que por quedarle sirviendo
Yo por no ver a me dios.
Es cierto que moriremos
Segun es su affliction
En tu mal y mi passion.

123. Muncho duele la passion
D'amor causada
Pero más la qu'es callada.

Que clamor no muy cubierto
Por la bocca se consuela
Mas quien tiene y se recela
Viviendo vive mas concierto
Mi sentir siente ques cierto
Sey doblada
La passion qu'es mas callada.

124. Amores tristes crueles
Sin ninguna compasion
Combatten mi coraçon.

Tienenme tan combatida
Con tan mortal resistentia
No me toman a partida
Me dimi non en clemencia
Antes causan differentia
Sin ninguna compasion
Que matan mi coraçon.

125. Sospiros no me dexeys
Puesto que seays mortales
Pues sois descanso a mis males.

Estos solos sin quedados
Por descanso a mis enojos
Y vienen acompagnados
Con lacrimas de mis ojos.
No me dexeys si me quereys
Puesto que seays mortales
Pues soys descanso a mis males.

Sois amigos verdaderos
De mi peligrosa suerte
Porque sois los mensajeros
De las nuevas de mi muerte.

126. Pues que jamas olvidaros
No puede mi coraçon
Si le falta el galardón,
Sy que mal hize en miraros.

Será tal vista cobrar
Gran dolor y gran tristura
Sera tal vista probar
Si mi felice ventura
Mas si vos por bien amaros
Quereis darme galardón
Non dira mi coraçon
Sy que mal hize en miraros.

127. Tambien mi son pensando
Si lo marit mi batte
Alla mis . . .

128. Todos los bienes del mundo
Passan presto i su memoria
Salvo la fama et la gloria.

El tiempo lleva los unos
A otros fortuna e suerte,
Al cabo viene la muerte
Che non nos dexa ningunos.
Todos son bienes fortune
I de muy poca memoria
Salvo la fama e la gloria.

Procuremos buena fama
Che gia mas nuncha se pierde
Albor che sempre sta verde
Con el fructo o con la rama.
Todo bien che bien se glama
Passa presto y su memoria
Salvo la fama e la gloria.

La fama bibe segura
Aunche muera su dueño
Los otros bienes son sueño
Y una cierta sepultura.
La maior y mas ventura
Passa presto y su memoria
Salvo la fama e la gloria.

129. Caldere et glave madoña
Juro a di por vos amar
Je vele buglo adobar.

Je vos pondre una clave
Dentro de vuestra muraglia
Che ronpera una muraglia
Che gia mas non se esclave.
Per ma foy che donde trave.
Segun es mon ferramén
Che vous chedar ben conten
Che non me possa olvidar.

Ed tapar los auger
De toda la casa vostra
Con la ferrament nostra
Sin che me donar diner
Non trobares chalderer
Che vos sirve como my
Che ghor a la cor de dy
Ge fare lo que mandar.

130. Tam buen ghanadigho
E mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

Ghanado d'altura
Y mas de tal casta
Muy presto se ghasta
Con mala pastura.
En buena verdura
Y mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

Con meno ghuardare
La cosa pretiosa
Por esser coditiosa
Procuran robagla
Ghanado sin fagla
Y mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

Pastor che se insierra
In vagle sicuro
Los lobos te guiro
Che non dien ghierra
Ghanado de sierra
Y mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

Assi chio chiero
Ghuardar mio ghanado
Por todo este prado
De muy bueno appero
Con este tempero
Y mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

Ghanado d'altura
I mas de tal casta
Muy presto se ghasta
Con mala pastura.
In buena verdura
Y mas en tal vagle
Plazer es ghuardagle.

131. Lo che cheda es lo seghuro
Es lo che conmigho va
Desiando morirá.

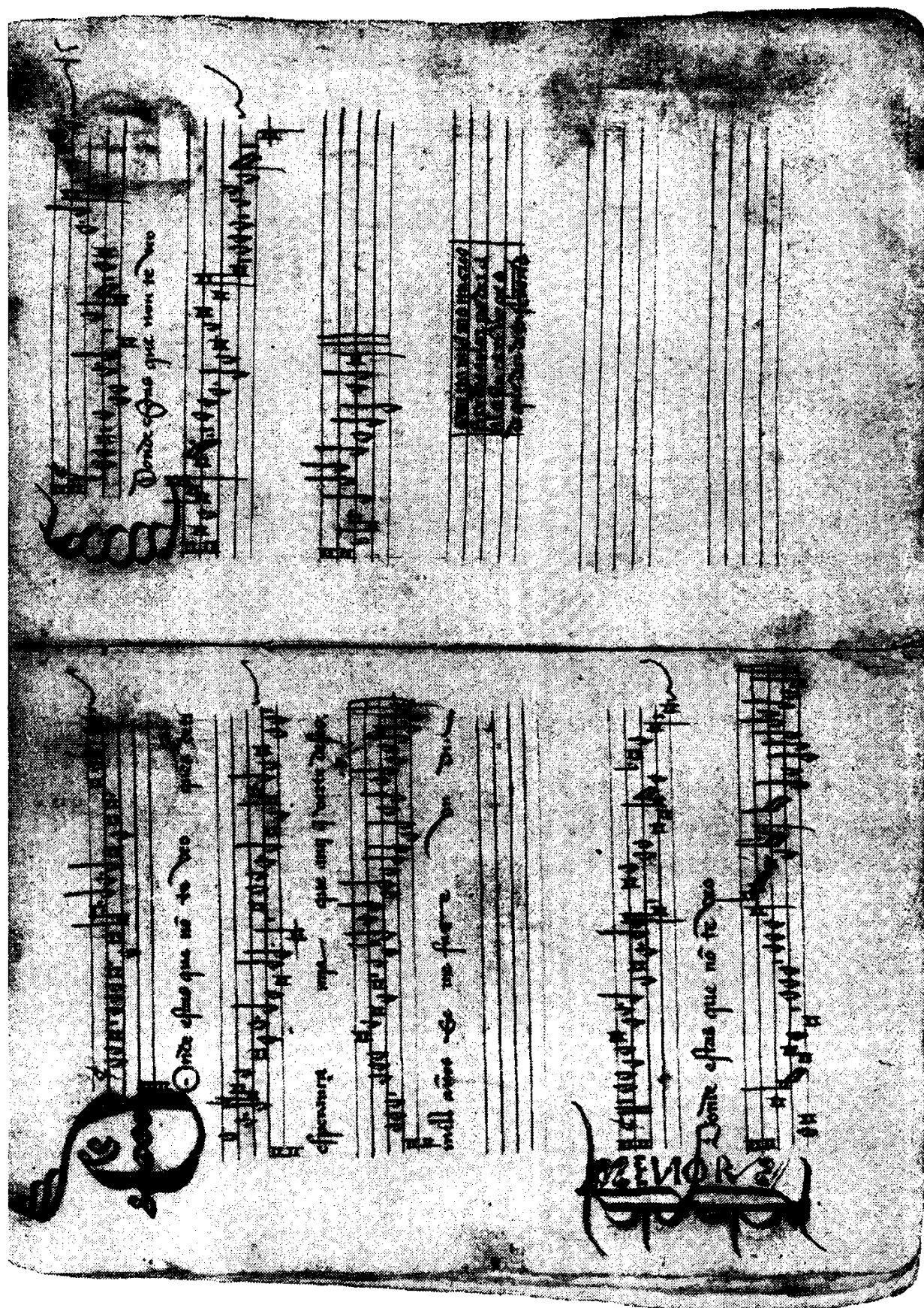
Mi anima cheda aquí
Segnora en vuestra prigion

Captiva del coraçon
Por el dolor ch'ío senti.
Los ogios con che io vos vi
Y el cuerpo che nos verá
Desiando morirá.

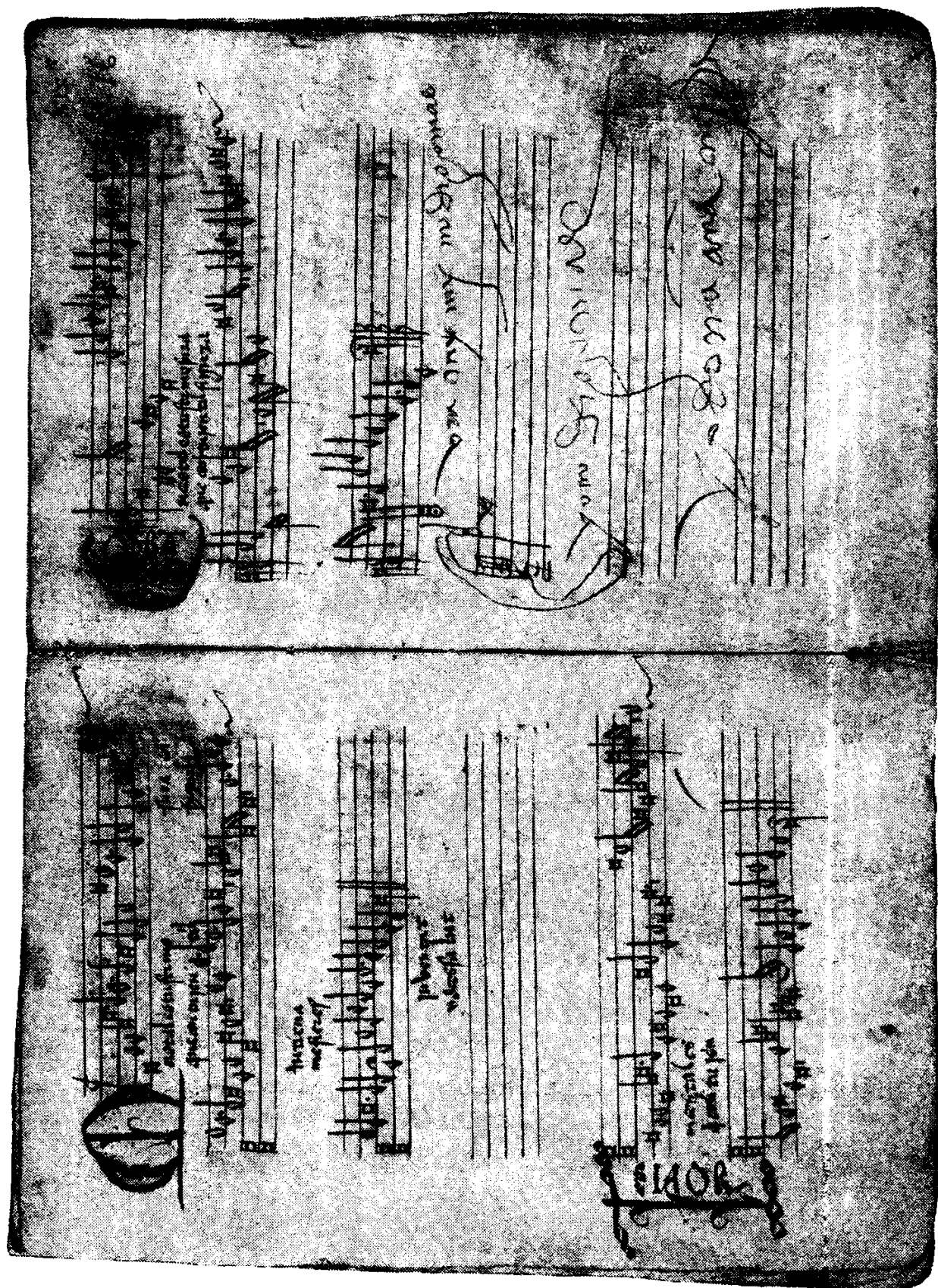
Los ogios che van conmigo
Anche'l che de nos los parte
Razon es che el mal arte
Le mireys como a enemigo
El corazon tan eschivo
Y el cuerpo che nos vera
Desiando morirá.

132. Non queriendo sois querida
Por el mal de mi en tal grado
Que jamas non se me olvida
Por vos pasion y cuidado.

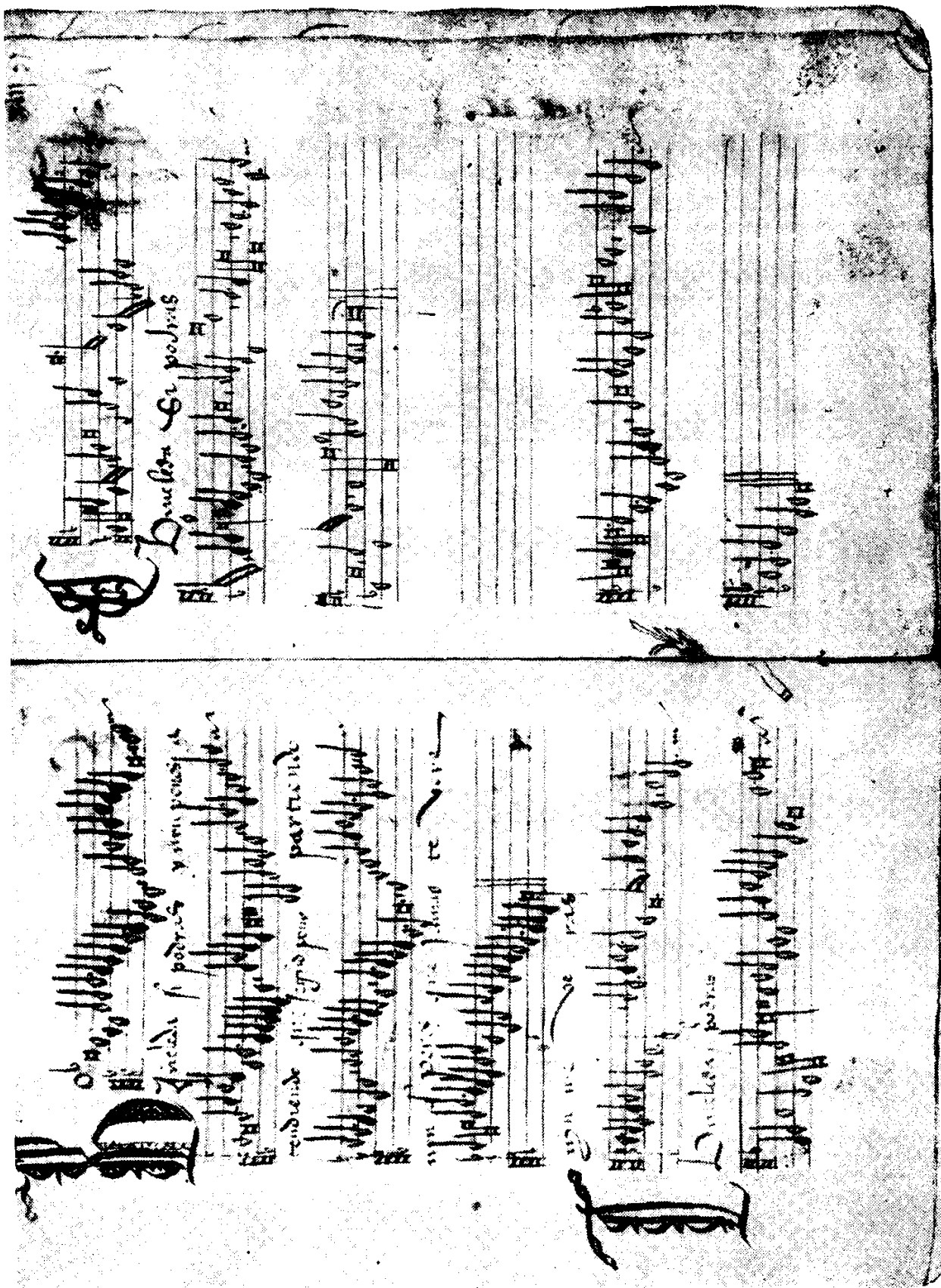
Mas vuestro valer ser tal
Me figo ser satisfecho
Mas contento con el mal
Que otro con el bien fecho.



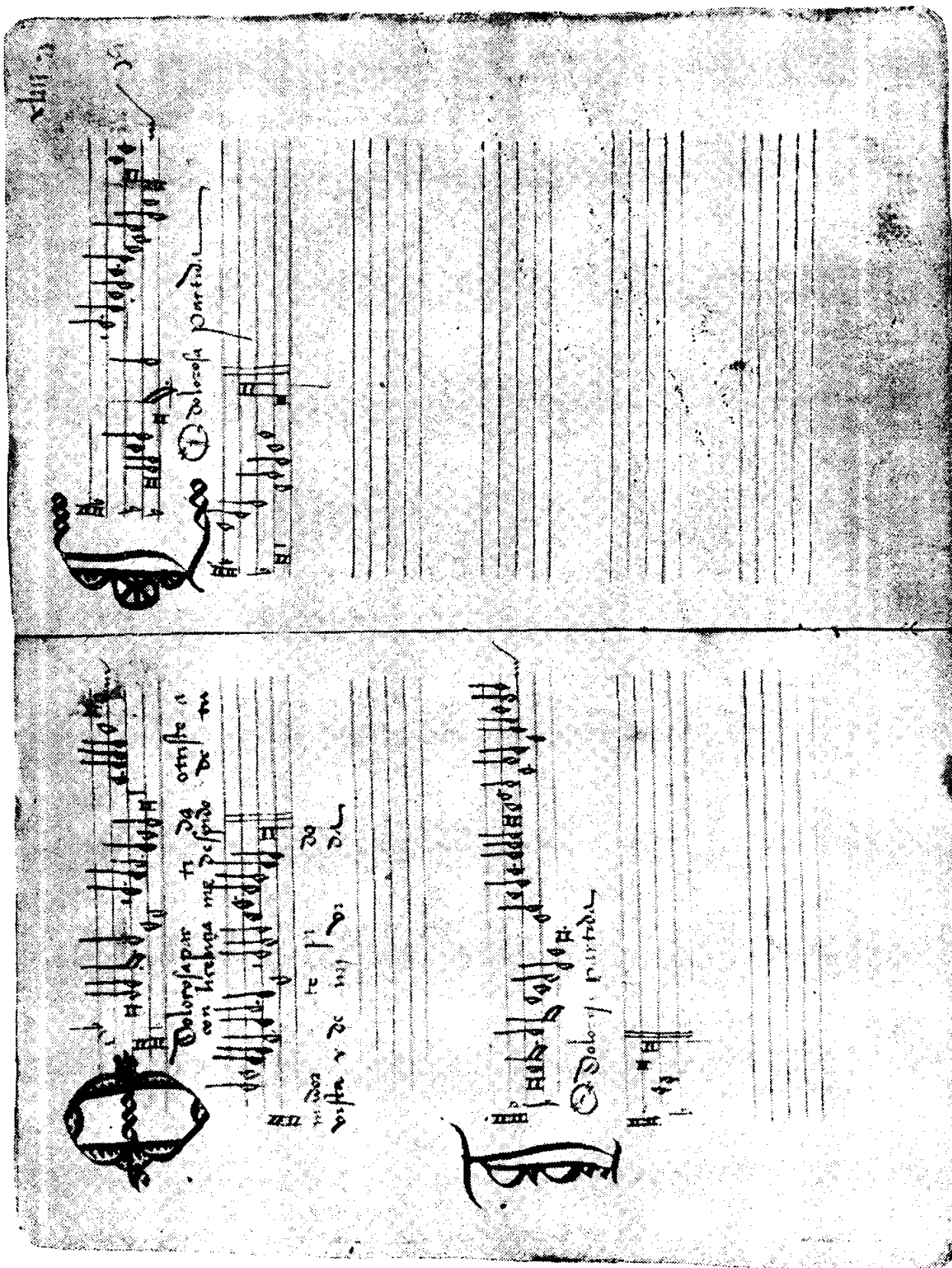
Tafel I: Cancionero musical de Colombina fol. 17v—18r „Dónde estás que non te veo“ (Nr. 10), Estribillo.



Tafel II: Cancionero musical de Colombina fol. 18v—19r „Dónde estás que non te veo“ (Nr. 10), Copla.



Tafel III: Cancionero musical de Colombina fol. 41v—42r „Vive leda si podrás“
(Nr. 25), Estribillo.



Tafel IV: Cancionero musical de Colombina fol. 42v—43r „Vive leda si podrás“
(Nr. 25), Copla.

mi queres tanto vos quere

tuto fodeu q'pda
q' deus no se q'pda
budo budo q'pda

mi queres tanto vos quere

tuto fodeu q'pda
q' deus no se q'pda
budo budo q'pda

mi queres tanto vos quere

tuto fodeu q'pda
q' deus no se q'pda
budo budo q'pda

mi queres tanto vos quere

tuto fodeu q'pda
q' deus no se q'pda
budo budo q'pda

mi queres tanto vos quere

tuto fodeu q'pda
q' deus no se q'pda
budo budo q'pda

Tafel V: Cancionero musical de Colombina fol. 48v—49r „Mi querer tanto vos quiere“ (Nr. 30).

Handwritten musical score on folio 53r of the Cancionero musical de Colombina. The page contains ten staves of music, each with a corresponding line of text in Spanish. The text is written in a cursive script, and the music is in a single system. The staves are numbered 1 through 10.

1. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

2. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

3. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

4. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

5. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

6. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

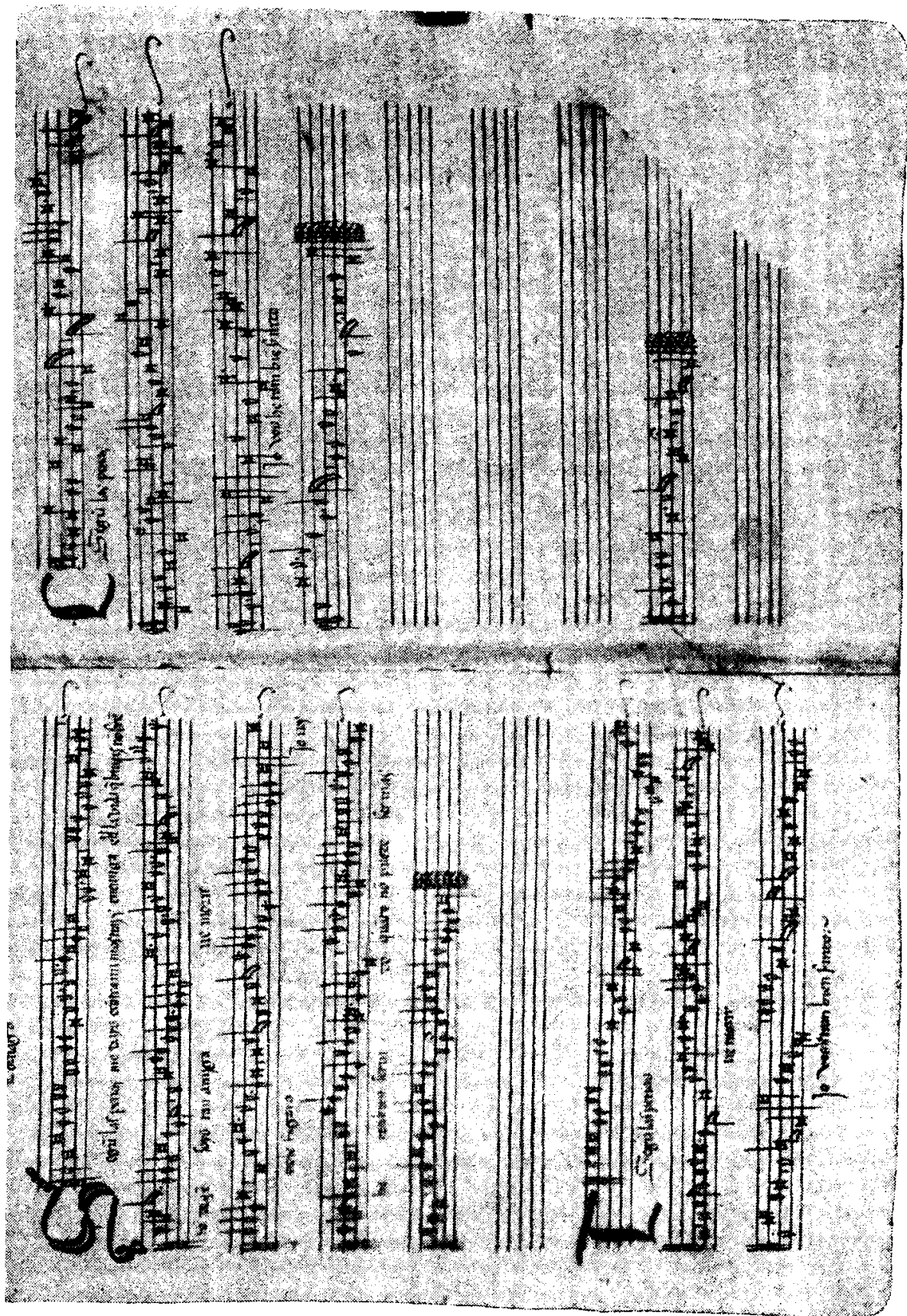
7. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

8. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

9. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

10. *Andad, passiones, andad*
Andad, passiones, andad
Andad, passiones, andad

Tafel VI: Cancionero musical de Colombina fol. 53r „Andad, passiones, andad“
 (Nr. 33).



Tafel VII: Cancionero musical de Monte Cassino fol. 15v—16r „Según las penas me days“ (Nr. 98 der Edition).

Edition

Cancionero musical de Sevilla

Signatur: 7-I-28

1. Amor de penada gloria

fol. 2v-3v

Tenor

Contra

The first system of musical notation for the song 'Amor de penada gloria'. It features three staves: a top staff (likely Soprano), a middle staff labeled 'Tenor', and a bottom staff labeled 'Contra'. The bottom staff contains the first line of music, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The first line of the bottom staff includes a measure with a '5' above it, followed by a measure with a '10' above it. The title 'Amor de penada gloria' is written below the bottom staff.

The second system of musical notation for the song 'Amor de penada gloria'. It features three staves: a top staff (likely Soprano), a middle staff (likely Tenor), and a bottom staff (likely Contra). The bottom staff contains the second line of music, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The second line of the bottom staff includes a measure with a '15' above it, followed by a measure with a '20' above it, and a measure with a '25' above it.

The third system of musical notation for the song 'Amor de penada gloria'. It features three staves: a top staff (likely Soprano), a middle staff (likely Tenor), and a bottom staff (likely Contra). The bottom staff contains the third line of music, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The third line of the bottom staff includes a measure with a '30' above it, followed by a measure with a '35' above it, and a measure with a '40' above it.

35
Con tan-ta fe
Qu'a mi

45 30
Con tanta fe
Qu'a mi

60 65
te ca-ti-vo ser-vi sin
ca-ti-vo per-di Por

70 75
e-trar-te.
ga-nar-te.
e-trar-te.

DC

2 Pues con sobra de tristura [Enrique]

fol. 3v - 5r

Contra primus

Tenor

Contra secundus

Pues con so - bra de tris - tu -
y pues le falt - to la ven -

Pues con sobra de tristura

Pues con sobra

Pues con sobra de tristura

b 10 *15* *20*

- ra, Dis - tes fin al co - ra - cón,
tu - ra, Non vos fal - te con - pa - sion

25 30

Vos le dat la se - poi - - - tu -
Dán - do - le la se - poi - - - tu -

35 40

ra, Se - no - ra por ga - lar - -

Handwritten musical score for a song. The score consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'ra, Se - no - ra por ga - lar - -'. The second and third staves are instrumental lines. The fourth staff is a bass line. The music is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and accidentals.

45

50

dón.

Vos fûtes la vance -
Vos quedâis por ma -

Vos fûtes la vance -
Vos quedâis por ma -

Vos fûtes la vance -
Vos quedâis por ma -

tes la ven-ce - - - do
daís por ma-ta - - - do

dora
tadora

dora
tadora

dora
tadora

ra, que cru-da-men - te ven - -
ra, de la muer - - te qu'él mu - -

- cio.
- río.

D.C.

D.C.

D.C.

D.C.

3. Canten todos vos en grito

Sol. Su, 7r

5

10

Can - ten to - - dos vos en gri -

Tenor

Canten todos vos en grito

15

20

- - to que nas - ci - do es Je - -

25

#

sus Chris - - - to.

30

Contra Hagan todos alegría



4. Gentil dama non se gana [Cornago]

fol. 7v-9r

S
 Gen-til da - ma non se ga - - na
 [An-si que mi fin tem-pra - - no]

T
 Gentil dama non se gana

C
 Gentil dama non se gana

10 15 20 25 30

O- tro bien de vos mi- rar, Sy- no ver
 Non lo tie-ne de cau sar]

y de- se

ar. 35 40 45
 El de - ley - te que se fa -
 Se des - tru - ye y se des fa -
 Et deleyte que se fase
 Se destruye y se desfase
 Et deleyte que se fase
 Se destruye y se desfase

50 55
 - - - se Mi - ran - do vues - tra bel -
 - - - se No - tan - do vues - tra bon -
 b

6g #
 - - - - - dat
 - - - - - dati
 : D.C.
 : D.C.
 : D.C.

S. O pena que me combates Itiana

fol. 9v, 11r

O pe-na que me con-ba - tes

O pena que me combates

Pues fuer - ça - da mor-te en-vi - - a Es-

fuer-ça por que me ma - tes Que en mo-rir des - can -

sa - ti - - - a.

qu'en sofrir aqueste engaño

6. Muy crueles bozes dan

fol. 110-120

Muy cru-e-les bo-zes dan
[Co-rreos vie-nen co-rreos van]

Muy crueles bozes dan

Muy crueles bozes dan

10 15 20

Ca-ta-la-nes blaſſe-man - - - do Fue-ra fue-ra
 Por to-dol mun-do gri-tan - - - do]

25 30

dir-que Juan

35 40

Qu'ès ca-sa-dol Rey fer-nan - - do. Tor-na tor-na Bar
 [Fran-çia jue-ga de
 Torna, torna Barcelona

45

ce-lo-na A tu se-ñor na-tu-tal
 dos val Sus,ema-te por la do-na]

7. Señora non me culpeys

fol. 14r

Tenor

Se-ño - ra non me cul -
 Mas quan - do vues - tra me

Señora non me culpeys

Señora non me culpeys

10 peys Si fa - go mu-dan - - - ca
 vays Con - tra - fu - séys

20 al - gu - - na Porc no te - -
 la for - tu - na. Pues non te - -

25 30

neys fe nin-gu - na. Yo se quien me
 neys fe nin-gu - na. Si bien a - ma - sse
 Yo se quien me prometio
 Yo se quien me prometio
 pro-me - - - tio En con-sen-ti-won
 de - fe - - - ne - cer Mis e
 los vi - - vis D.C.
 nois. D.C.
 D.C.

8. Doncella por cuyo amor [Borote]

fol. 14v-16r

Don - ce - lla por cu - yo a - mor Sin ver -
 Por en - de mi buen de - bi - dor Vos fa -

Doncella por cuyo amor

Doncella por cuyo amor

guen - ca ni te - mor
 se mi gran - de a - mor,

He pe - na - do siem - pre pe - no
 Dal - de pa - go pres - to y bue - no

35 40 45

Pues soy vues - - - - - tro a - ma - dor, Non me fa
 Se - ñor es de a - - - - - ber a - - ge - no.

50 55

- - - - - gáys ser a - ge -

60 65 70

- - - - - no. Con vi - da
 Que me soys
 Con vida fuerte y
 Con vida fuerte y

75 80

fuer - te y pe - na - da Vos ser - ví tan sin - me -
 más obli - ga - - - - da Que a per - so - na des - ta
 penada
 penada

di - da,
vi - da.

9. Nunca fue pena mayor Jo. Vrede

Sol. 16v - 17c

Nun - ca fue pe - na ma - yor Ni tor - men - to
Y me fa - se por me - jor la muer - te

Nunca fue pena mayor

Nunca fue pena mayor

tan es - tra con menor da - ño, Que i - gua - le

con el do - lor, que res - ci - bo del en -

ga - ño. Y es - te co - nos - ci -
En pen - sar el pen - sa -
Y este conocimiento
En pensar el pensamiento
Y este conocimiento
En pensar el pensamiento

mien - to Fa - se mis vi - das tris -
mien - to, que por a - mo - ras me

dis - tes,
dis - tes.
D.C.
D.C.
D.C.

10. Dónde estás que non te veo [Cornago]

fol. 17v-19r

Tenor

Dónde estás que non te ve
Con mi-go mis-mo gue-re

Dónde estás que non te veo

Dónde estás que non te veo

10 # 18 20

o? Qu'es de ti es-pe-ran-ça mi
o Si te des-a-mar po-dri

25 30

Que a mi que ver te
a, A la fin ca-ti-

35 40 45

de-se-o, Mil a-ños de me fa - se un dí -
 vo cre-o De que-dar de tu se - ño - ri -

50 # 55

a. Mas tal es tu
 a. Que con tu gen-
 Mas tales
 Que con tu gen[til]
 Mas tal es tu
 Que con tu gen-

60 # 65

fer - mo - su - ra En tu tier -
 til fi - gu - ra Me fie - res

fermosura
 til figura

70 # 75 80

na ju - ven -
 y das sa -

85

tut.

lut.

90

D.C.

D.C.

D.C.

11. *Muy triste será mi vida* [Urrede]

fol. 19v - 21r

Tenor

Muy tris-te se-rá mi vi-da

Ya pues se-a co-nos-ci-

Muy triste será mi vida

Muy triste será mi vida

5 10

da los di - as que non vos vie - re
da Mi vi - da quan-to os quie - re [y] mi per-so-na

15

ven-ci - - da del dó-lor de la par-ti-

20 25

da Mo-ri-rán quan-do mu-rie - - - -

30 35

re. Ve - - vi-rán los tor-men - tos Da -
Non mo-ri-rán los pen-sa-mien - tos Que con

Veviran los
Non morirán los pensamientos

40 45 50

dos sin me-re-ci-mien-tos
vos siem-pre he te-ni-do

D.C.

12. Oya tu merced y crea

fol. 21v-22r

5 18

O - ya tu mer-ced y cre -
[Bien di-rá qual-quier que se -

Oya tu merced y crea

Oya tu merced y crea



a, ¡Ay de quien nun-ca te
 a Sin te - mor de ser ven -



vi - do! Om-bre que tu ges - to ve - a Nun-ca
 ci - do]



pue - de ser per - di - do.
 Pues
 Pues
 Pues tu



tu vis - ta me sal - vo le - se tu sa - ña tan fuer-
 que, se - ño ra, de muer - te Tu fi - gu - ra me li -
 vista me salvó

65

te,
bró.

D.C.

D.C.

D.C.

13. Tanto quanto me desplase

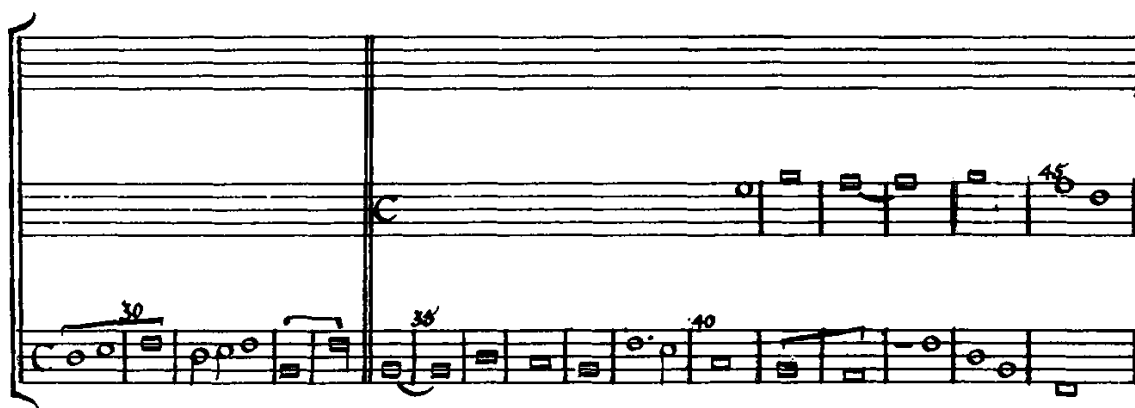
fol. 24r

Contra

5 10 15

Tanto quanto me desplase

20 25



14. Qu'ès mi vida preguntays [Cornago-Ockeghem]

fol. 24v-26r

Tenor

Contraprimus

Contra secundus

Qu'ès mi vi -
[Pi - ra qué

Qu'ès mi vida preguntays

Qu'ès mi vida preguntays

Qu'ès mi vida preguntays

da pregun - tays, Non vos la pue - do ne - gar Bien a - mar
me pre - gun - tays La pe - na que he de pas - sar Puesa - mar

10

15
y la - - men-tar Es

20 #
la vi - da que me

25
days.

Quen vos
Mi tra

Quien vos pudiese servir
Mi trabajado vevir

Quien vos pudiese servir
Mi trabajado vevir

Quen vos pudiese servir
Mi trabajado vevir

20

pu-die-se ser - - vir Tan bien como
 ba-ja-do be - - vir Ni quien pudie

40

yo fie ser - - vi -
 ra a - ver so - - fti

[C]

do
 do.

D.C.

15. Non puedo si non querer

fol. 26v-27r

Soprano
Non pue-do si non que- rer Con

Tenor
Non puedo si non querer

Contra
Non puedo si non querer

la fe de bien a- mar Pues mi vi - - da

sin vos ver Non pue - do mu - cho

du - var. Que do - lo - res las - ti - mer - os Me dan

Que dolores lastimeros

Que dolores lastimeros

la muer - te for - ça - do.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The first system includes lyrics in Spanish. The second system continues the melody and accompaniment. Measure numbers 30, 40, 45, and 55 are indicated above the vocal line.

16. *Mis tristes tristes sospiros*

fol. 27v - 28r

Mis tris - tes tris - tes sos - pi -

Mis tristes tristes sospiros

Mis tristes tristes sospiros

Detailed description: This block contains a musical score for the piece 'Mis tristes tristes sospiros'. It features three systems of staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are in Spanish. The first system is marked 'fol. 27v - 28r'. The second system includes a 'T' time signature change. The third system continues the melody and accompaniment.

10 15 20

- tos de do - lor de non

25 30

do - ler - - os Pues tão - to de -

35 40 45

se - o ser - vir - - os Quan-to me a - par-

50 55

- tan de ver - - os.



17. *Ay que non sé rremediar me* J.d. Leon

fol. 28v-29r

Ay que non sé rre-me-diar - me
A quien i- ré a que-xar - me

Ay que non sé rremediar me

Ay que non sé rremediar me

ni de - fen - der - me, Si tú que pue - des va - ler - - me, Ya
so - co - tter - me? Si tú que pue - des va - ler me, Ya

de - li - bras de ma - tar - - - - - me.
de - li - bras de ma - tar - - - - - me.

O, mis secre - - - tas pa - sio - - - - - nes!
O, cla - ve de mis pri - sio - - - - - nes!

O, mis secretas pasiones
O, clave de mis prisiones

O pu - bli - ca des ven - tu - - - - - ra.
O ca - bo de fer - mo - su - - - - - ra!

D.C.

18. Pues que dios te fizo tal

cornago

fol. 29v - 31r

Pues que dios te fi - zo tal,
Pues que an-si nas - cis - te tal

Pues que dios te fizo tal

Pues que dios te fizo tal

Gra - cio - - sa, dul - ce, fer - mo -
En es - - tre - mo vic -

- sa, y mas ho nes
tuo - sa, Di que te cues - - -

35 40 45

- ta Si te a - mo des - i
- ta li - brar - me de tan - to

50 55

- gual Gen - til da - ma va - le - ro
mal Tú se - ño - ra tan fer - mo

60 65 70

- sa, A - ya rres -
- sa Con tu rres

75 80

- pues - ta. Res - pues -
- pues - ta. Es - pe -

Respuesta

Respuesta

ta de mi ser - vi - cio, Que vi - vo vi - da mu - rien -
 ran do el be - ne - fi - cio, Que me de - ves dar do - lien -

de mi servicio

de mi servicio

do Tras - por - ta - do en tu
 do Te de mi mal y

fi - gu - ra Te de - man -
 tris - tu - ra, En que an -

do;
 do.

DC.

DC.

DC.

19. Con temor vivo, ojos tristes

Triana

fol. 31v - 32r

Con te - mor vi - vo, o - jos tris -

Con temor vivo ojos tristes

Contra

Con temor vivo ojos tristes

tes, A la di - cha que te -

neys Que nun - ca más os ve - reys

20. Siempre crece mi serviros Madrid

fol. 32v-34r

First system of the musical score. It features three staves: a vocal line (soprano/contralto), a guitar line, and a basso continuo line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Sien - pre cre - ce mi / Con - por - tan - do con". Below the guitar and continuo staves, the title "Siempre crece mi serviros" is written.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The lyrics are: "ser - vir - os, y mi tris - / sos - pi - ros Un se - cre -". Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated above the vocal line.

Third system of the musical score. It continues the three-staff format. The lyrics are: "te de - se - ar - os, Mas con te - / to de - se - ar - os, Mo - rit mas". Measure numbers 20, 25, and 30 are indicated above the vocal line.

35 mor d'e-no-jar
e-no-jar

40

45 os, Non
os, Pues es vi-to-

50 so mer ced pe-dir
ria ser vir

55

60 os. Y de tal te-mor
os. Quie-ro pe-dir-os

65

Y de tal temor vencido

Y de tal temor vencido

70 75

uen - ci do ca - lan-do -
 sir - vien do las mer - ce -

80 85 90

pe nas su - frien -
 des que vos pi -

D.C.

do
 do.

D.C.

D.C.

21. Quanto mi vida biviere

Fol. 34v-36r

Quan-to mi vi - - - da bi - -
 Da - ma si vos plu - -

Quanto mi vida biviere

Quantom i vida biviere

vie - re Que - ro fer - mo sa
 que - re Mi ser vi - - - cio sin

don - - - se - lla Que so - la se a - que -
 que - - - re - lla Vos so - la seis a - que -



35 40 45

lla A quien de gudo
lla



50 55

sir- vie

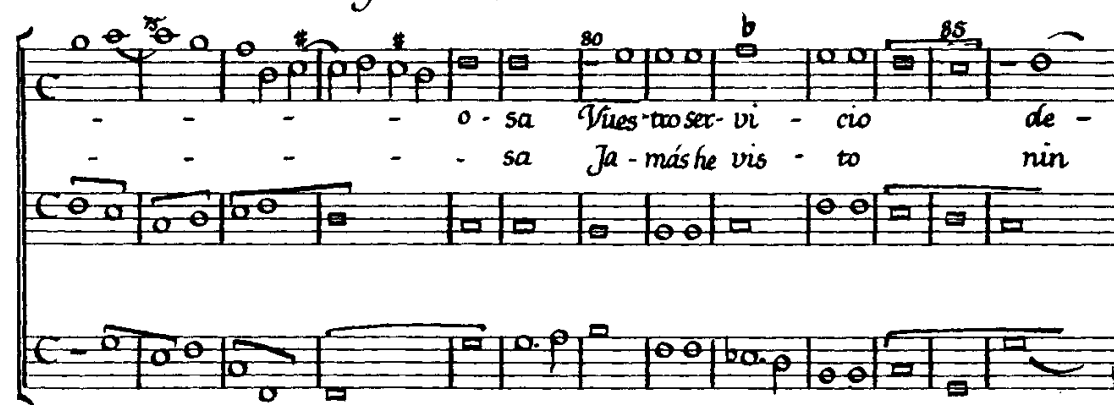


60 65 70

re. Por vos fa - - - llar vir-tu - -
Pues ca - 60 de tan fer-mo - -

Por vos fallar virtuosa

Por vos fallar virtuosa



80 85

o - sa Vues-tro ser- vi - cio de -
sa Ja - más he vis - to nin

se
ve

D.C.

D.C.

D.C.

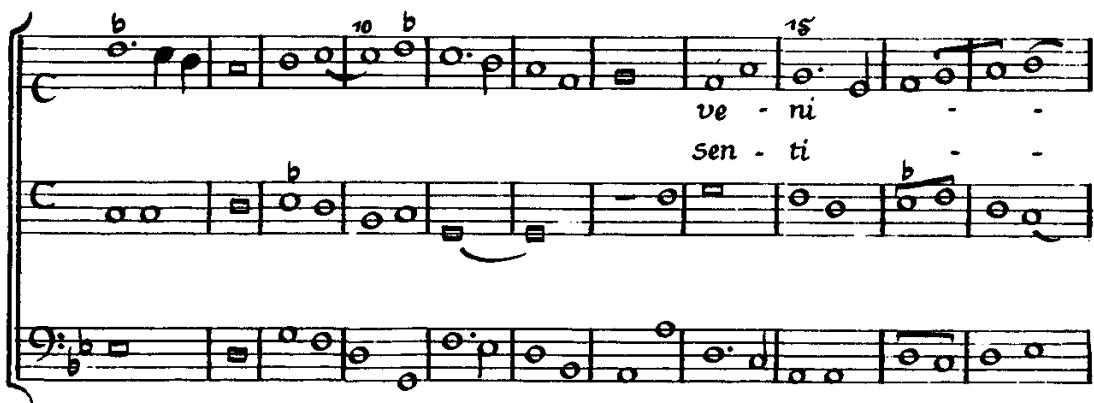
22. Señora, qual soy venido cornago-Triana

fol. 36v-38v

Se - ño - ra, qual soy
Si - no yo que sin

Señora, qual soy venido

Señora, qual soy venido



ve - ni
sen - ti



do,
do

Tal me par
Me di



to, De tra-ba-jos mas que far
rán Los que mis da-ños sa



to, Do - lo
brán, É per

50 *ri di do do* *Quien non se far-ta las pe nas des-i*
Quien non se farta de males
Quien non se farta de males

60 *de gua ma*

70 *les, y de vi-da des-pla sien*
les Su fro, ca-llan-do ypa-cien

85 *te. te.* *D.C.*

23. De mi perdida esperança

Triana

fol. 38v - 40r

De mi per - di - da es - pe - ran - ça,
Es per - di - da mi es - pe - ran - ça

De mi perdida esperança

De mi perdida esperança

Que's un mal que mal fa - ti - ga,
Es do - bla - da mi fa - ti - ga

Fue cau - sa vues - tra mu - dan -
Por ser cier - ta la mu - dan -

35 40

ça, Por do so - - la la mem -
ça, De quien so - - la la mem -

45 50 55

bran - ça Me que - da
bran - ça

60 65

por e - ne - mi - ga. Ya la pa - sa -
cuy - da - dos de

Ya la pasada porfia

Ya la pasada porfia

70 75 80

da por - fi - a Es tra - -
que so - ñ - a Me to - -

je que non se vis - - -
man y de - xan tris - - -

te
te,

D.C.

24. *Pues mi dicha non consiente* Belmonto

fol. 40v - 41r.

Pues mi di - cha non con - sien -
Mas pe - nas de vos ab - sen - te

Pues mi dicha non consiente

Pues mi dicha non consiente

5

- te Que es-te do os pue - da ser - vir,
Ten - go tris - te de vi - vir,

10

No cum-ple si - no mo - rir.

12

Da-me tal vi - da y
Que ni bas-ta pa-
Dame tal
que ni basta
Dame tal vida y tristura
Que ni basta paciencia

20

tris - tu - ra El des - vio y tris-te ab -
cien - ci - a Ni m'a - pro - ve-cha cor -

25

sen - cia
du - ra.

D.C.

D.C.

D.C.

28. Vive leda si podrás

Sol. 41v-43r

Vi - ve le - da si
[El] tra - ba - jo per -

Vive leda si podrás

Vive leda si podrás

po - drás y non pe -
de - rás En a - ver

nes a - ten - diendo que se - gún pe - no par - tien -
de mi más cu - ra que se - gún mi grand tris - tu -

do Nones-pe - res que ja - más Te ve -
 ra Nonen-tien - do que ja - más Te ve -

re nin me ve -
 re nin me ve -

rás O do-lo-ro - sa par - ti -
 rás Con lí-cen-cia me des - pi -

O dolorosa partida

O dolorosa partida

da O triste a - ma - dor que pi -
 do De tu vista y de mi vi -

do
da.

D.C.

D.C.

D.C.

26. Dama mi grand querer [Moxica]

fol 43v-44r

5
Da-ma mi grand que - rer En tan-to gra -
Vo[ly] me del to - do a per - dex Mi vi-vir por

Dama mi grand querer

Dama mi grand querer

10 15 20
- do me to - ca Que non me pue - do va - ler
vos se a - po - ca Cau - sa - lo vnes-ta va - ler

25 30 35

Mi vi-vir por vos sa-po - - -
 Qu'en tan-to gra-do me to - - -

40 45

- - - ca A-pó-ca-se mi bi-vir
 - - - ca Non m'a-pro-ve-cha el ser-vir

Apócase mi bivir

Apócase mi bivir

50 55

Por a-mar de-ma-sy-a - - -
 Non m'a-pro-ve-cha el cuy-da - - -

do
do

DC.

DC.

DC.

27. Porque más sin duda creas Cornago

fol. 44v-46r

Por - - - que más sin du -
 Pues que muer - te me

Porque más sin duda creas

Porque más sin duda creas

10 da cre - as Mi grand pe - na
 de - se - as Sin te - ner - la

20 do - lo - ri - da Dé - te
 me - res - ci - da Dé - te

25

30 35

dios tan tris - te vi - da Que a
 dios tan tris - te vi - da Que a

40 45

mes y nun-
 mes y siem-

50 55

ca se - as A - ma - da ni bien que - ti -
 pre se - as Des - a - ma - day mal que - ti -

60 65

da y con es - - ta
 da El tor - men - - to

y con esta vida tal

Y con esta vida tal

vi - - - da - - - tal
des - - - y - - - gual

Pien- so bien que cre - -
Que sin me- res cer me

e - - - rus
das

28. No puedes quejar amor

Triana

fol 46v - 47v

No pue - des que - xar a -
 Su - frien - do tu des - fa -
 No pue - des que - xar a -
 Su - frien - do tu des - fa -
 mor Que te fuy des -
 vor Sin que xar - me te
 mor Que te fuy
 vor Sin que xar -
 co - no - ci - do Ni me -
 ser - vi - do No sien -
 des - co - no - ci - do Ni me -
 me te ser - vi - do No sien -
 des - co - no - ci - do Ni
 te ser - vi - do No

35 40 45 #

nos me - re - ce
do me - re - ce

nos me - re - ce
do me - re - ce

me - nos me - re - ce
sien - do me - re - ce

50 55

dor De mi pe - na y de tu ol
dor De mi pe - na y de tu ol

dor De mi pe - na y de tu
dor De mi pe - na y de tu

De mi pe - na y de tu ol - vi

60 # 65

vi do Que ja - más mi
vi do Ni me dió con -

ol - vi do Que ja - más mi
ol - vi do Ni me dió con -

do Que ja - más mi pensamiento
Ni me dió contentamiento

70 75 80

pen - sa - mien - to Pen - so e - trar
- ten - ta - mien - to Sy - no a - mar

pen - sa - mien - to Pen - so e -
ten - ta - mien - to Sy - no a -

te - te - mar - te - mar - te

D.C. D.C. D.C.

20. Laudate eum omnes angeli

fol 48r

lau-da-te e - um omnes an-ge-li e - ius lau - da - te

Laudate

e - um om - nes vir - tu - tes e - ius.

30. *Mi querer tanto vos quiere* [Enrique]

fol. 48v - 49r

Mi que - rer tan - to vos quie - re
[Si mi que - rer tan - to vos quie - re

Mi querer tanto vos quiere

Mi querer tanto vos quiere

Mi querer tanto vos quiere

[Muy gra - cio - sa don - se - - - - - lla
Cáu - sa - lo que sois tan be - - - - - lla *Que*

25 38

por vos mi vi - da mue - - - re y de vos

40 45

no tie - ne que - re - - - (la) Tan - to soys de mi que -
 Que de vos non sé qué
 Tanto soys de mi querida
 Que de vos non sé qué pida
 Tanto soys de mi querida
 Que de vos non sé qué pida
 Tanto soys de mi querida
 Que de vos non sé qué pida

50 55

ri - - - da Con a - mor y le - al - tad.
 pi - - - da Vien - do vuestra ho - nes - ti - dad.

D.C. D.C. D.C. D.C.

31. Mirando dama hermosa

Bl 49v - 51r

Mi - tan - do da - ma fe - ro - sa lo
 Mas ver os tan - to gra - cio - sa co -

Mirando dama hermosa

Mirando dama hermosa

que mi - rar no de - bía o cuy - ta - do
 mo os ve - o ca - da día Mi cuy - ta - do

Mi vi - da es tra - ba - jo - sa La muer - te non la
 Fa - - ze mi vi - da pe - no - sa

16

que - ría y es for - ça do.

20

Se - gúid el do - lor que sien -
La muer - te; mas non con - sien -

*Segúid el dolor que siento
La muerte; mas non consiento*

24

to de vos se - ño - ra causa - do, Bien se
to Que vi - vir por vos pe - na - do Es a - le -

30

ri - a
gri - a.

D.C.

32. De vos y de mi quejoso [Urrede]

fól. 51v-52v

De vos y de mi quejoso
Mas vuestro gesto sa

De vos y de mi quejoso

jo so De vos por que
no so y pre sun-çion

soys tan es-qui-va y de mi
es-qui-va Me fa

que nun - ca vi - va
se que nun - ca vi - va

Sí de - zir mi mal os o - so.
Sí mi mal de - zir os o - so.

Cuan - do soy de vos au - sen - te Já - llo -
Y pien - so que soy pre - sen - te En de - cir -

Quando soy de vos ausente
Y pienso que soy presente

- me grand co - ta - çon
- os mi pa - - - - - sión.

D.C.

33. Andad passiones andad [Lagarto]

fol. 53r

An-dad pas - sio - nes an-dad, A - ca - be quien co -
 En-trad en vues - tra pla-zer, To - mad quan - to

Andad passiones andad

Andad passiones andad

men - zo que nun-ca os di-ré de no. Que mal me po-déis
 ten - go yó la ten go tan

20

ha - zer Sy - no que pier-da la vy - - da?
 per-di-da que no la pue-do más per - - der.

D.C.

D.C.

D.C.

34. Quién vos dio tal señorío Triana

fol. 53v-54r

Quién vos dio tal se - ño - rí - o Que só - lo

Quién vos dio tal señorío

1. Quén vos dio tal señorío

2. Quén vos dio tal señorío

que vos mi - re Mi li - ber - tad ca-ti-ve Que

10 #

sea vues - tro y no mí - - o

Es - to cau -
E - so mes -

Esto causó fermosura
Eso mesmo la mesura

Esto causó fermosura
Eso mesmo la mesura

Esto causó fermosura
Eso mesmo la mesura

15 #

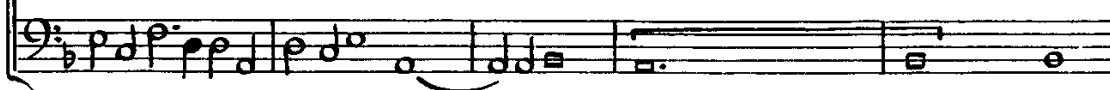
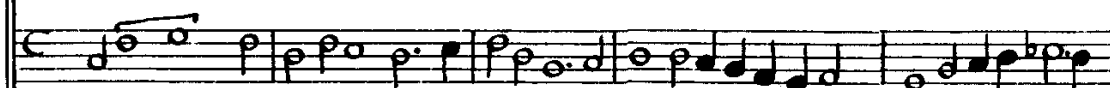
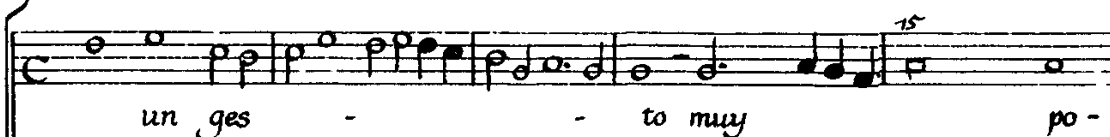
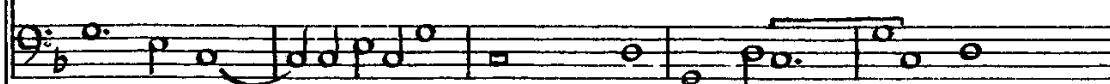
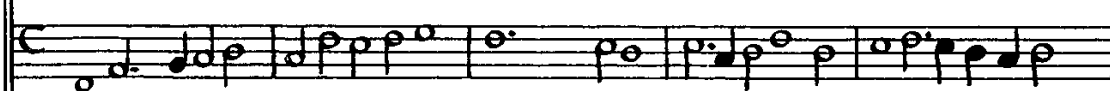
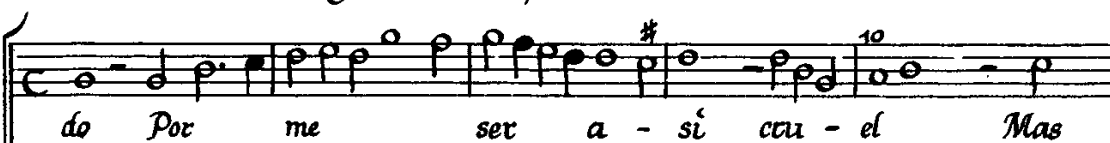
- só fer - mo - su - ra Que qui - so que vues - tro
- mo la me - su - ra Dio fa - vor que me pren

fue - se
die - se

35. Ya de amor era partido

Triana

fol 54v-56r



li - do Me man - do tor -

nar a d. Vis-ta tan- ta gen - ti - le - za
El man-do de su be - lle - za

*Vista tanta gentileza
El mando de su belleza*

O - ca - syón de mi mo - rir
Me fue for - ça - do con - plir

36. De vida que tanto enoja

fl. 56 v

De vi - da que tan - to e - no - ja

De vi - da que tan - - - to e - no -

De muer - te que tan - to due - le

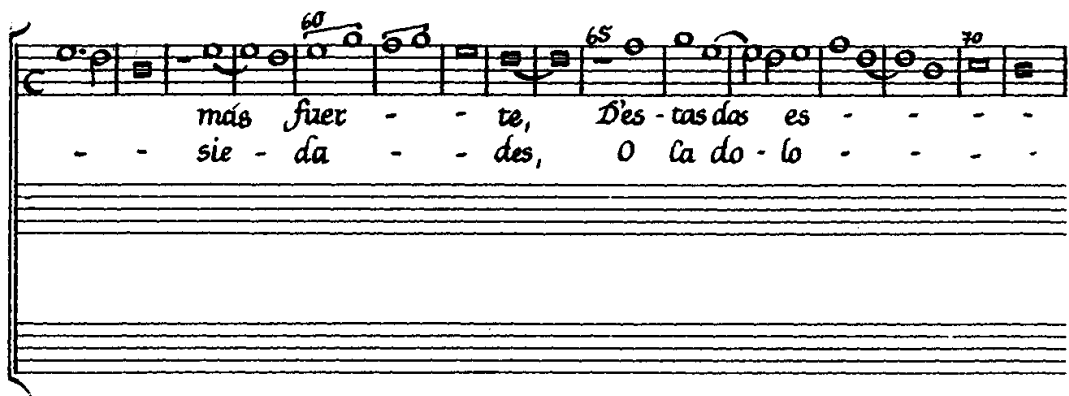
- ja de muer - te que tan - to due - le No

No sé sy dios me con - sue - le, Qual es - - -

sé sy dios me con - sue - le Qual



- to ya. No ha-lló qual sea
 El be-vir con an -



más fuer - - te, Des-tas das es - - -
 - - sie - da - - des, O la do - lo - - -



tre - mi - da - des.
 ro - sa muer - te.

37. Pues no mejora mi suerte

fol. 58

Musical notation for the first system of the piece. It features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment. The lyrics "Pues no mejora mi suerte" are written below the treble staff.

Pues no mejora mi suerte

Musical notation for the second system of the piece. It continues the melody from the first system. The treble staff shows a series of eighth and sixteenth notes, with a measure rest indicated by a '10' above the staff. The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation for the third system of the piece. It features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment. The lyrics "Sospitos" are written below the treble staff.

Sospitos

20

D.C.

D.C.

D.C.

38. *Al dolor de mi cuydado*

Gijon

fol. 58 v

Al do - lor de mi cuyda - -

[Es - fuer - ça con la cor - du - -

Al dolor de mi cuydado

Al dolor de mi cuydado

do Sien - pre le

m que mure - res de

cre-ce tris-tu - - - m Mas no por e
ses - pe - m - - - do]

- so mu-da - do Por mal y

di-ga ven - tu - ra. El es-pe-ran -
Con un ve-vir

ça per - di - da yel
con - go - xo - so Me

pen-sa-mien - to du-do -
da muer-te co - no - ci -
so da

D.C.

39. Omnipotentem

60r Duo
Om-ni-po-ten-tem Sem-per ad-o-
Om-ni-po-ten-tem Sem-per ad-o-
10 15
- rant Et be-ne-di-cunt om-nes per
- rant Et be-ne-di-cunt om-nes per

D.C.



40. No tenga nadie speranza Hurtado de Xeres

fol. 60v-61v

Tenor

No ten - ga na - die spe - ran -
 Te - ma siem - pre su mu - dan -

No tenga nadie speranza

No tenga nadie speranza

5

- ça, En hallar - se muy di - cho - so Que de a -
 - ça No, pre - su - ma de di - cho - so Quen su

10

mor y su mu - ñan-ça Es lo más
glo - ria y es - pe-ran-ça Es lo más

18 20

cier - to du - do - so. An - tes mí
cier - to du - do - so. Qué! es - tar

Antes mire con

Antes mire con

25

- re con gran tien - to Quien ví - ve
mu - cho con - ten - to Es es - tar

gran tiento

gran tiento

fa - vo - re - ci - do
mu - cho per - di - do.

D.C.

D.C.

D.C.

41. Ohne Text

fol. 62r

This is a handwritten musical score for a piece titled '41. Ohne Text'. The score is written on five systems of two staves each. The top staff of each system is in C major (one sharp, F#) and the bottom staff is in C minor (three flats, Bb, Eb, Ab). The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65 are written above the top staff. The score is written in a clear, legible hand.



42. Con temor de la mudança Hurtado de Xeres

fol. 62v-63v

Tenor

Con te-mor de la
Es - ta muy fla - ca

Contra

Con temor de la mudança
Con temor de la mudança

10 mu - dan - ça 15 Que dá-mor sien -
spe - ran - ça Con - go - xa muy

20

25 30

pre s'es - pe - ra
las - ti - me - ra

35 40

Me dá con - go-ra spe - ran -
Cre - a'l te - mor de mu - dan -

45 50

ça Por que no
ça Por que no

55 60

mu - rien do mue - ra.
mu - rien do mue - ra.

65 70 75

No ten - go o - ra si - gu - ra
 Gran com - ba - te de tris - tu - ra

No tengo ora segura

No tengo ora segura

80 85

El te - mor siem - pre mos - tró -
 o - ra ni pun - to fa - llo -

90

me
 me

D.C. D.C. D.C.

43. No consiento ni me plaze Triana

fol. 64v-65v

No con-sien-to ni me
 Por quel con-du-ir des-

No con-sien-to ni me
 Por quel con-du-ir des-

No con-sien-to ni me
 Por quel con-du-ir des-

pla-ze Que flo-res-ca ni que vi-
 fa-ze Lo quel de-se-ar a-vi-

me pla-ze Que flo-res-ca ni
 des-fa-ze Lo quel de-se-ar

pla-ze Que flo-res-ca ni que vi-
 fa-ze Lo quel de-se-ar a-vi-

va, El mal a-ma-dor que ha-ze
 va, En tal ma-ne-ra que fa-ze

que vi-va El mal a-ma-dor que ha-ze De
 a-vi-va En tal ma-ne-ra que fa-ze De

-va El mal a-ma-dor que ha-ze
 -va En tal ma-ne-ra que fa-ze

38 De su se - ño - ra cab - ti - - va. Si - no
De su se - ño - ra cau - ti - - va. Con sus

40 su se - ño - ra ca - ti - - va. Sino quando
su se - ño - ra cau - ti - - va.

De su se - ño - ra ca - ti - - va. Si - no

48 quan - do más se ha - - lla En - cen - di -
ma - nos a - do - ra - - lla, Pe - ro nun -

mas se halla

quan - do más se ha - lla En - cen - di -

60 - do por ser - vi - lla D.C.
ca re - ci - bi - lla. D.C.

- do por ser - vi - lla D.C.

44. Quanta gloria me dio veros

fol 67r

Quan - ta glo - - ria me dio ver - os

Tan - ta pe - na mi be - vir

15 20 25 30 35 40

The musical score is written on a single staff in G-clef and 6/8 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is written in a single staff, with lyrics underneath. The score is divided into three systems, each with a brace on the left. The first system contains the first line of music, the second system contains the second line, and the third system contains the third line. The lyrics are: 'Quan - ta glo - - ria me dio ver - os' and 'Tan - ta pe - na mi be - vir'. The score includes measure numbers 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Re - co - lan - do de pe -

dir - os. Pero ved si quien....

45. Ohne Text

fol 67v-68r

Tiple

Contra alta

Tenor



46. Agnus

fol. 67v-68r

Tiple

Contra alta

Tenor

Contrabaja

Agnus

Agnus

A-gnus De-i [qui tol-lis pec-ca-ta mun-

- - di mi - se - re - re no - bis] Do - na
 Do - na
 Do - na
 Do - na

no - bis pa - cem.
 no - bis pa - cem.
 no - bis pa - cem..
 no - bis pa - cem.

47. Sanctus

fol. 68v - 69r



Sanctus [Sanc - tus Sanc-tus Do-minus De-us Sa - ba

Sanctus

Tenor

Sanctus

Contrabaja

Sanctus

15

- - oth] Ple - ni [Sunt cae-li et ter ra glo - ri - a tu - a.

20

25



30 35

Ho - sanna in ex - cel - sis] Be - nedictus [qui ve - nit in no -

40 45 50

mi - ne Do - mi - ni Ho - san - na.]

48. Dime triste coraçon Francisco de la Torre

fol. 69v

Contra alta

Tenor

Contra baja

¿Di-me tris-te co-ra-çon Por-qué ca-las tu
Plá-ze-le con mi fa-ti-ga De-ses-pe-ro ga-
¿Di-me tris-te co-ra-çon
¿Di-me tris-te co-ra-çon Por-que ca-las tu
¿Di-me tris-te co-ra-çon Por-que ca-las tu

pa-sion! Ca-ti-vo no sé que di-ga.
lar don. A quien sir-vo es mi e-ne-mi-ga,
Ca-ti-vo no sé que di-ga.
pa-sion! Ca-ti-vo no sé que di-ga.
A quien sir-vo es mi e-ne-mi-ga,
pa-sion Ca-ti-vo no sé que di-ga.

49. Amar es servir

Sol. For

Tenor

Contra

A - mar es ser - vir, llo - rar y ge -

A - mar es ser - vir, llo - rar y ge -

A - mar es ser - vir

mir. A - mar su ex - ce - len - cia To - mar su ser -

Pe - dir su de - men - cia De vi - cios fu -

mir. Amar su ex - ce - len - cia

Amar su ex - ce - len - cia

vir.

ir.

25 30

So Mortales son los dolores

fol. 70 v

Tenor

Mor-ta - les son los do-lo - - res Que se si-
 Mas el au-sen - çia que tie - - nes, De la mu-

Contra

Mortales son los dolores

Mor - ta - les son los do-lo - - res Que se si-
 - guen del a - mor, Mas ausen - çia es el ma - yor. } Por - qué'l tris-
 - dan - çay te-mor, Que la vi - da sea pe - or. Si pre - sen-
 - guen del a - mor Por - qué'l tris-
 - te que pa - des-çe ? Aun - que gran-de pe - na sien-ta,
 - te se pre - sen-ta Que por a - mor non fa-lles-çe.
 - te que pa - des-çe Aun - que grande pe - na sien-ta

D.C.

Si. Pensamiento, ve do vas

fol. 71r

Pen-sa-mien-to, ve do vas, Pues sa-bes dón-de

Contralto

Tenor

Contrabajo

Pensamiento, ve do vas

te en vi - ó, y di-cás có-mo e-res mí - o.

52. Olvida tu perdición

fol. 71v

Ol-vi-da tu per - di - çion Es - pa - ña ya con -

ol-vi-da tu per - di - - çion, Es - pa - ña ya con -

Olvida tu perdición

The first system consists of three staves. The top staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the first line of the song. The middle staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the second line of the song. The bottom staff is in C major, 4/4 time, with a bass clef. It contains the bass line for the first two lines of the song. The lyrics are written below the staves.

- so - la - da, De Don Ro - dri - go per - di - da De Don Fer - nan - do ga -

so - la - da, De Don Ro - dri - go per - di - da, De Don Fernando ga -

The second system consists of three staves. The top staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the third line of the song. The middle staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the fourth line of the song. The bottom staff is in C major, 4/4 time, with a bass clef. It contains the bass line for the third and fourth lines of the song. The lyrics are written below the staves.

na - - - - da.

na - - - - da.

The third system consists of three staves. The top staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the fifth line of the song. The middle staff is in C major, 4/4 time, with a treble clef. It contains the melody for the sixth line of the song. The bottom staff is in C major, 4/4 time, with a bass clef. It contains the bass line for the fifth and sixth lines of the song. The lyrics are written below the staves.

53. Quien tiene vida en esperança

fol. 72r

Quien tiene vi- da en es pe - ran - ça, Co-mien-ce-se a

Quien tiene vida en esperança

des - pe - dir, Pues a - sí ve - mos mo - rir.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '53. Quien tiene vida en esperança'. It is marked 'fol. 72r'. The score is written for three staves. The top staff is in C major, 4/4 time, and contains the melody with lyrics 'Quien tiene vi- da en es pe - ran - ça, Co-mien-ce-se a'. The middle staff is in C major, 4/4 time, and contains the lyrics 'Quien tiene vida en esperança'. The bottom staff is in C major, 4/4 time, and contains the lyrics 'des - pe - dir, Pues a - sí ve - mos mo - rir.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

54. Niña y viña

fol. 72v

Ni-ña y vi - ña Pe-ral y ha-var Ma-lo es de guar - dar.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '54. Niña y viña'. It is marked 'fol. 72v'. The score is written for three staves. The top staff is in C major, 3/4 time, and contains the melody with lyrics 'Ni-ña y vi - ña Pe-ral y ha-var Ma-lo es de guar - dar.' The middle staff is in C major, 3/4 time, and contains the lyrics 'Ni-ña y vi - ña Pe-ral y ha-var Ma-lo es de guar - dar.' The bottom staff is in C major, 3/4 time, and contains the lyrics 'Ni-ña y vi - ña Pe-ral y ha-var Ma-lo es de guar - dar.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

10

Le - van - té - me, o ma - dre, Ma - ña - ni - ca fri - da, Fuy cor - tar la ro - sa, La ro -

Le - van - té - me o ma - dre, Ma - na - ni - ca cla - ra, Fuy cor - tar la ro - sa, La ro -

20

- sa flo - ri - da, Ma - lo es de guar - dar.

- sa gra - na - da, Ma - lo es de guar - dar.

SS. O gloriosa Domina

fol. 73r

O glo - ri - o - sa Do - mi - na ex -

Tenor

O gloriosa Domina

Contr

O gloriosa Domina

- cel-sa su- pra si - - de - ra, Qui-te cre - a -

vit [pro-vi - de], Lac-tas-ti sa-cro u - be - re

56. Es la vida que cobré

fól. 74v-75r

Es la vi - da que co -

Es la vi - da que co -

Es la vi-da que co -

bre Con el mal que des - pe -

bre Con el mal des - pe -

bre Con el mal que des -

di Tal qual no la me - re - ci.

di Tal qual no la me - re - ci.

pe - di Tal qual no la me - re - ci.

Fue la vi - da dar me glo - ria Do no

Pa - ra qui - tar la me - mo - ria

Fue la vi - da dar me glo - ria Do no

Pa - ra qui - tar la me glo - ria

Fue la vid - da dar me glo - ria Do no

Pa - ra qui - tar la me - mo - ria

spe - ra - ba vi - to - ria A - par - to pe - sar de

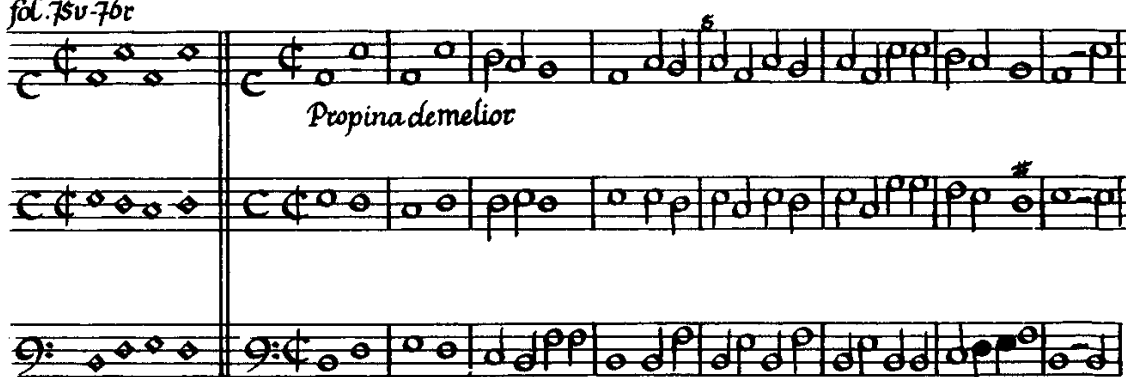
spe - ra - ba vi - to - ria A - par - to pe - sar de

spe - ra - ba vi - to - ria A - par - to pe - sar



57. Propina de melior

fol. 75v-76r





58. Aquello trate domingo

fol. 76v

A-que-lló tra-te do-min-go, To-ma ga-sa-joy pla-zer, Qu'a-Pas,
 Tray-go-teen-co-mien-das dee-lla Por que me pue-da que-ter. Qu'a-Pas-

Aquello trate

cua-la la vi-de a-ye-ri Vi la tan fermo-sa y be-lla Tan ga-cci-da y tan ga-la-na
 cua-la la vi-de a-ye-ri Que te ju-to por San-t'A-na Que que-dé muerto de ve-lla

D.C.

Sg. Nuevas te traygo carillo

fol. 77r

Nuevas te traygo carillo

60. Ohne Text

fol. 77v

61. Los hombres con gran plazer

fol. 78v-79r

Los hom-bres con gran pla-zer Nos a-ben que se fa-zer. An-ge-

Los hombres con gran plazer Ange-

Contra Los hombres con Ange-

10 les de al-to vi - cio Ca-da qual de su o - fi - cio, Fa-zed al
Que nos qui-

les de alto vicio

les de

#

ni-ño ser-vi - cio
so oy nas - cer.

62. Merced, merced le pidamos

Sol. 79u-80r

Mer - ced, mer - ced le pi - da -
 Tenor Que pa - san - teá pri - mer va -
 Merced, merced

Merced, merced

mos A - quest' in - fant que co - bra -
 lle lor - ta - re - mos al - go que da -
 mos Bus - que - mos al - go
 lle. O - se - mos yr a

Busquemos
 Busquemos
 Osemas yr

25

que da-lla
mi-ra-lla

D.C.

63 Salve sancta parens

fol 80v. - 83r

Sal-ve Sanc-ta pa

Contra alta

Tenor

Contra

Sancta parens et nyxa

Sancta parens

Sancta parens et nyxa

rens, Et ny-xa

D.C.

25 30

puer - pe - ra re - gem que ce - lum

35 40 45

ter - ram que re -

50 55

- git In sae - cu - la

60 65 #

sae - cu - lo - cum

b

70 75

Vir-go be-i In tu-a se clau - - sit Vi - sa - re

Contra alta

Tenor

Contra

In tua se clausit

In tua se clausit

In tua se clausit

b

80 85 # 90

fa - - tus bo - - no. Gloria

95 100

Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o [Et nunc, et sem - per,

Sicut erat

Sicut erat

Sicut erat

105 110 115

et in sae-cu-la] sae - cu - lo -

120 125 ##

cum A - men.

A - men.

A - - - men

64. Reyna muy esclarecida

fol. 83v-84r

Rey-na muy es - cla - re - ci - da, y Ma-dre de

Reyna muy

Je - su Chris - to, Dios y hom-bre to - do mis - to

Vir-gen des - pués de pa-ti - da. Con sin-gu-lar a - le -
A - la - ban-zas te o - fre -

-grá - a los án - ge - les de - cen - die - ron
-cie - ron Sa - gu - da Vir - gen Ma - ri - a.

65 Buenas nuevas de alegría

fol 84v-85r

Bue - nas nue - vas de ale - grí - a, Go - za - vos
El que el mun - do sal - va - ti - a.

gen - te cris - tia - na Un ni - ño tie - ne San - ta - na

20 25

Que pa - rí - o Santa Ma - rí - a. Que - dan do Vir - gen en - te -
 Dí - os y hom - bre po - de - ro -

30

- - - - - ta Na - cí - o de ella el gra - cio - so
 - - - - - so Sin com - pa - ña de par - te - ra

D.C. D.C. D.C.

66 Deus in adjutorium

Triana

fol. 86v - 86r

5

De - us in ad - ju - to - ri - um Ad - ve - ni ad re - nun - tum

Deus in adjutorium

Contra

Deus in adjutorium

Fi

Rja

10 15 20

Ma-dre non lo

ja ¿quie - res - te ca - sar? Ma-dre non lo

¿quiereste

he por al. Ad-ve-ni ad te-nun-tum.

he por al, Ad-ve-ni ad renun-tum.

67. Tu valer me da gran guerra Juanes

fol. 86v

Tenor

Contra

Tu va-ler me da gran gue - ra Tu mer-cad ya me des -

Tu valer

Tu valer

10 #

tierra. Vi-te de tan gran va-ler
y so-bra-do me-res-cer

Vite de tan gran

Vite de tan gran

68. In exitu Israel de egipto

fol. 86 bis

5 10

In ex-i-tu Is-ra-el de e-gyp - to Do

Contra

Tenor

In exitu

In exitu

15 # 20 25 #

mus Ja-cob de po-pulo bar-ba - m.

69. Maravillome del santiguome

Triana

fol. 86 bis-86 ter

5 10

Ma-ra-ví - lo - me Del sy-no me Del san - ti-guo - me

Tenor

15 20

Del qu'el dia - blo le fi - zo mo-lex.

25 30 35



70 Pinguele respinguete

Triana

fol. 86 ter

Tenor

Contra

Pinguele res-pin-gue - te Qué buen San Juanes és -

Pinguele res-pin-gue - te Que buen San Juanes és -

Pinguele respinguete

10

15

20

te. Fue-se mi ma-ri - do A ser del ar-co - bis - po De-xar a me un fi
Dos u-ve en el Car

te. Fue-se mi ma-ri - do A ser del ar-co - bis - po De-xar a me un fi
Dos u-ve en el Car

Fue-se mi marido

25 # 30

jo y fa-lló-me cin-co. que buen San Juan es es-té
men, y dos en San Fran-cis-co que buen San Juan es es-té

jo y fa-lló-me cin-co. que buen San Juan es es-té
men, y y dos en San Fran-cis-co que buen San Juan es es-té

71. La moça que las cabras cria

Triana

fol. 87r

La mo-ça que las ca-bras cri-a. De las ro-di-las

Tenor

Dá-mo-res son mis o-jue-los. Mas

Contra

La moça

Contra baja

La moça

10 15

a-rrí-ba. Di-gas mo-ça de los cal-zo-nes
Si quie-res guar-dar ca-bro-nes.

quedá-mo-res son Tie-ne a-mi-ga y que non la ve-a.
Se-a mí-a que fuer-te pe-na

72. A los maytines era

fol. 87v-88r

A los maytines era

A los may-ti-nes e-ra An-tes e-ra del al-ba
Des-que fue a-lle-ga-da la o-ra de'les-pe-ran-ça

A los maytines era

A los maytines era Antes era del alba

A los maytines era Antes era del alba

Que la Vir-gen pu-ra É-lla vir-go fin-ca-ra. Nueve me
Pa-ri-o sin man-ci-lla Al quel mun-do fi-cie-ra. Al su fi-

30

ses a - ví - a Que la Vir - gen sa - gra - da
jo tra - í - a En el se - no en - ce - rra - da.

D.C. D.C. D.C. D.C. D.C.

73. Juysio fuerte sera dado

fol. 88r

5 10

Ju - y - si - o fuer - te se - ra da - do y muy cru -

Contra 1

Juysio

Tenor

Juysio

Contra 2.

Juysio fuerte sera dado

16

- el de muer-to

74. *Virgen dina de honor*

fol. 88v-89r

Vir - gen di - na de ho - nor De ti na - ció el

Virgen dina de honor

Tenor

Virgen dina de honor

Virgen dina de honor

sal - va - dor. El dí - a de na - vi - dad
En to - da la cris - tia - ni - dad

Fa zen grand so - lem - ni - dad Al tu fi - jo con grand loor.

Vir - gen di - na de ho - nor De ti - na - cióel sal - va - dor.

75. Que bonito niño chiquito

fol. 89v-90r

¡Que bo-ni-to Ni- ño Chi-qui-to! Pa-tien-do la vir-gen y fa-zian-
 Dos bue-nas mu-ge-res
 Ser-vi-an al par-to

Tenor

Que bonito Niño

Que bonito Niño Chiquito

Que bonito Niño

10

le pla-ze - res al ni ño.

76. Ohne Text

fol. 90v-91r

This musical score is written for three staves. The first system consists of three staves with a common time signature 'C'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves begin with a bass clef. The first staff has a measure rest for the first two measures, then contains notes with measure numbers 5 and 10. The second staff contains notes with measure numbers 5 and 10. The third staff contains notes with measure numbers 5 and 10. The second system also consists of three staves. The first staff has a measure rest for the first two measures, then contains notes with measure numbers 15 and 20. The second staff contains notes with measure numbers 15, 20, 25, and 30. The third staff contains notes with measure numbers 15 and 20. The third system consists of two staves. The first staff contains notes with measure numbers 35, 40, 45, and 50. The second staff contains notes with measure numbers 55 and 60. The score ends with a double bar line.

77. Qui fecit celum

sol. 91r

Tenor

Contra

Qui fe - cit ce - lum et ter - tam.

Qui fe - cit ce - lum et ter - tam.

Qui fe - cit ce - lum et ter - tam.

A - men.

A - men.

A - men.

78. Ay Santa Maria

sol. 91v/93r

Tenor

Ay San - ta Ma - ri - a Va - led - me Se - ño

Ay San - ta Ma - ri - a Va - led - me Se - ño -

Ay Santa Ma - ri - a Va - led - me Se - ño -

ra Es - pe - ran - ça mi - a.

ra Es - pe - ran - ça mi - a.

ra Es - pe - ran - ça mi - a.

79 Dic nobis Maria

fol. 93r

Contralto
Dic no - bis Ma - ri - a Quid vi - dis - ti

Tenor
Dic no - bis Ma - ri - a Quid vi - dis - ti

Contrabasso
Dic no - bis Ma - ri - a Quid vi - dis - ti

Dic no' - bis Ma - ri - a Quid vi - dis - ti

in vi - a

in vi - a.

in vi - a.

in vi - a

no.

no.

no.

81. Benedicamus Domino

Triana

fol. 94v-95r

Be-ne-di - ca

Be-ne-di - ca-mus Do-mi-no

Contra baja

Be-ne-di - ca

mus do

mus do

mi

mi

no.

82. Juste Judex Jesu Christe

Triana

fol. 95v-97r

Jus- te Ju - dex Je - su Chris -

Jus- te Ju - dex Je - su Chris -

Contrabasso

Jus-te Ju - dex Je - su Chris.

te Re-gunt Rex et

te Re-gunt Rex et Do-

te Re-gunt Rex et

Do-mi-ne Qui cum Pa-

mi-ne Qui cum Pa-

Do-mi-ne Qui cum Pa-

tre re-gnas sem-per. Et

tre re-gnas sem-per. Et

tre re-gnas sem-per. Et

cum sanc-to fla-mi-ne Nunc di-

cum sanc-to fla-mi-ne Nunc

cum sancto flamine

60 65 70

- gne - tis pre - ces nos - tras

di - gne ris pre - - - ces nos - - - tras

75 80

Ele - men - - - ter su -

Ele - men - - - ter su - - -

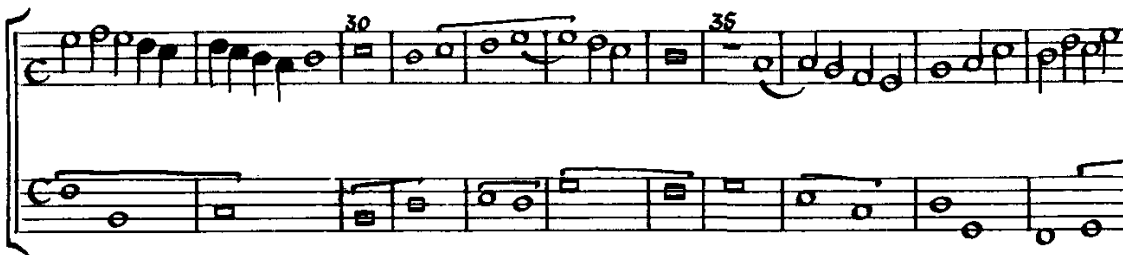
85

sci - pe - re.

sci - pe - - re

83. Ohne Text

fol. 97v-98r





84. Ohne Text

fol 98v - 99r

A musical score for a four-staff system, measures 42-45. The system is divided into two systems of two staves each. The top system has a treble clef and a common time signature. The bottom system has a bass clef and a common time signature. The music is in C major. The top system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, a sharp sign (#) above the staff, and a measure rest. The bottom system contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is enclosed in a brace on the left.

This musical score consists of two systems, each with four staves. The first system contains measures 15 through 19. The second system contains measures 20 through 24. The notation includes various note values (half, quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The staves are connected by a brace on the left.

85. Quia (*Magnificat*)

This musical score is for the piece 'Quia' from the Magnificat, spanning folios 99v and 100r. It features three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The second and third staves also begin with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The word 'Quia' is written below the first staff at measure 1, below the second staff at measure 2, and below the third staff at measure 3.

Handwritten musical score for a three-part setting, likely a lute or guitar piece. The score is written on three staves, with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

The first system (measures 1-10) shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

The second system (measures 11-20) includes a section labeled "[Faux bourdon]" in the middle staff. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature remains common (C). The bottom staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

The third system (measures 21-30) shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

The fourth system (measures 31-40) shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).



86. Non puedo dexar

Triana

fol. 100v - 101r



Tenor



20
 vi - da sin re - po - so To - do lo tor - na go - zo - so
 25
 que - rros de gui - ta - rra, Ya me da - va u - na ca - ma - rra
 30
 tro - ba de li - no Que los pe - rros y los ga - tos
 35
 El com - plir mi de - se - - - ar. Non pue - do de - xar Que -
 40
 Por - que la qui - sie - se yo. Que - rer vie - ja yo No
 45
 En e - llo fa - zían ni - do. Que non sé fi - lar
 50
 - rer y bien a - - - mar. Cúl - pan - me mez - qui - na
 55
 quie - ra Dí - os no ¿A - llá i - rás do - ña vie - ja
 60
 Nias - par ni de - va - - - nar. Per - di la mi true - ca Non fa -
 65
 Por - que vos a - mé Pues aun - que más di - gan, Non lo de - xa - re. Si vos me qui - sis -
 70
 Con tu pe - lle - ja? Sos - pi - ra co - mo mo - çue - la Dí - ze que a - mor
 75
 llo el fu - so Si vis - tes a - cá El tor - te - to an - dar. Per - di la mi

tes d'un a-mor sin par Yo non lo po-drí-a con me - -

la de-sue - la Non tie-ne dien-te ni mue-la Rumia al comer

rue-ca lle - na de li-no Ha - lló-meu-na bo - ta lle - na

mos pa-gar, Pues aunque más di-gan Non lo de-xa-re..

(Com' o - ve-ja ¿Al-lá i-rás do-ña vie ja?

de vy-ño Si vis-tesa - llá El tor-te-ro an - dar.

87. De la momera je n'estay [Ockeghem]

ffol. 101v-102r

De la mo-me - ra je n'e - stay Mays

Pe - tit le ca-mi-set - À la

Tenor

Pe - tit le ca-mi-set

Petit le

je me tray en esay d'a -
mort ma - ve mis nobi - net
A la mort ma - ve Ro -

acquérir quel - que peu de grâ -
bin et [Ma - ri - on]

ce; For - ce m'est que par là je pas -

35

se ceste foyz je fœ - ray l'è -

40

b

#

b

45

say

#

88. Por beber comadre

Triana

fol. 102 v

Por be - ber co - ma - dre Por be - ber.

Por be - ber co - ma - dre Por be - ber.

Por beber

10 15

Por mal vi co - ma-dre Tu vi - - no par-di- llo Que a-llá me
 Que a-llá me te - ni-as Mi sa - yay man-ti- llo Re - lam - pa -

Por mal vi comadre Tu

Por mal vi

20 25

te - ni - as Mi sa - yay manti - llo Por be - ber
 guéa-me o-jo Lá - te-me'l co - lo-dri - llo Por be - ber

89. Aquella buena mujer

Triana

fol. 103r

5 10

A-que-lla bue-na mu-jer Co - mo lo ras - ti - lla

Aquella buena mujer

Aquella buena mujer

tan bien. u-na due-ña muy u-fa-na Que o-tros tiempos fué
 Des-quél ja-zo es-tá va-cio Ci-cion le to-ma.

Una dueña muy

Una dueña muy

ga-la-na Ni de-xa li-no ni la-na To-do lo en-pe-
 con frí-o Ta-ma-ño le to-ma el brí-o Que se quie-re

ña por be-ber.
 a-mor-te-cer.

90. Dinos madre del donsel

Triana

fol. 103 v

Di-nos ma-dre del don-sel ¿Qué te

Di-nos ma-dre del don-sel ¿Qué te

Di-nos ma-dre del don-sel ¿Qué te

di-xa Ga-bri-el?

di-xa Ga-bri-el?

di-xa Ga-bri-el

fol. 104 r

Di-nos don-se-lla tú que pa-ris-te ¿lo-mo al fi-jo de

Di-nos don-se-lla tú que pa-ris-te ¿lo-mo al fi-jo de

Di-nos don-se-lla tú que pa-ris-te ¿lo-mo al fi-jo de

di - os con - ce - bis - te?

di - os con - ce - bis - te?

di - os con - ce - bis - te?

Quan - do del án - gel que vi - no cre yé el men - sa - je di - vi -

no fue - go el hi - jo de dios tri - no En mis en - tra - ñas

se en - vis - te.

91. Juysio fuerte sera dado Triana

fól. 104v - 108r

Ju - y - sio fuer - te se - ra da -

Ju - y - sio fuer - te se - ra

Tenor

Ju - y - sio fuer - te ser - ra da -

Contra

Juysio fuerte sera dado

10 # 15 20

- do y muy cruel de muer -

- do y muy cruel de muer -

- do y muy cruel de

25

- te.

te.

muer - te.

92. Cómo no le andaré yo

fol. 108 v

1 5 8 #

¿Cómo no le an- da-ré yo, Mes-qui -

Como no le andaré yo

Como no le andaré

10 na tan des - ma - ya - da! 15 Di - xo la ni - ña al pas -
Di - xo el pas - tor a la ni -

25 tor Mi - ra, pas - tor, que... 30 ña Más me que - ré - a de...

35 40

93. Pues que non tengo

fol. 100 r

Musical score for the first system of the song. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The lyrics are: "Pues que non ten - go De ja -". There is a measure rest of 5 measures in the vocal line.

Musical score for the second system. It consists of three staves. The lyrics are: "más ver - os ven - ci - da, Por a - qui quie - re la vi -". There is a measure rest of 10 measures in the vocal line.

Musical score for the third system. It consists of three staves. The lyrics are: "da ; Por DÍ - os non fa - gáis! Mo - rir la vi - da..". There is a measure rest of 10 measures in the vocal line.

94. Le pure amant qui est

fol. 106v - 107r

Le pure amant qui est

Tenor

Le pure amant qui est

Contra

Le pure amant qui est

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The second staff is in tenor clef (C-clef on the fourth line) with the same key signature and time signature. It begins with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The third staff is in alto clef (C-clef on the third line) with the same key signature and time signature. It begins with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The lyrics 'Le pure amant qui est' are written below each staff.

This system contains the next three staves of the musical score. The top staff continues the melody from the first system, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The second staff continues the tenor part, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The third staff continues the contra part, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The lyrics 'Le pure amant qui est' are written below each staff.

This system contains the final three staves of the musical score. The top staff continues the melody from the second system, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The second staff continues the tenor part, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The third staff continues the contra part, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a half note. The lyrics 'Le pure amant qui est' are written below each staff.

First system of musical notation, measures 25-30. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains measures 25 through 30, with measure numbers 25 and 30 explicitly written above the staff. The middle and bottom staves are in common time (C) and contain accompaniment for the first system.

Second system of musical notation, measures 35-40. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains measures 35 through 40, with measure numbers 35 and 40 explicitly written above the staff. The middle and bottom staves are in common time and contain accompaniment for the second system.

Third system of musical notation, measures 45-50. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains measures 45 through 50, with measure number 45 explicitly written above the staff. The middle and bottom staves are in common time and contain accompaniment for the third system.

Fourth system of musical notation, measures 50-55. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains measures 50 through 55, with measure number 50 explicitly written above the staff. The middle and bottom staves are in common time and contain accompaniment for the fourth system.

95. No tenga con vos amor

fol. 107v

Soprano

No ten - ga con vos a - mor Quien qui - sie - te te -

Tenor

No ten - ga con vos a - mor Quien qui - sie - te te -

Contra

No ten - ga con vos a - mor Quien qui - sie - te te -

ner vi - da Pues la fe te - néis per - di -

- ner vi - da Pues la fe te - néis per - di

ner vi - da Pues la fe te néis per - di -

- da

- da

da

Codex Monte Cassino, Archivio

(Signatur: N. 871)

96. Yerra con poco saber

Cornago

fol. 11v-12r

Yerra con po - co sa - - ber Quien to -

Yerra con poco saber

- uie - re tal cre - en - cia [Que

fix - me - za de mu - get A los pe -



li - gros de au - sen -



- - - - - cia Se pue - da mu - cho te -



- - - - - nec] Con fe - de



pres - ta tor - na - da No ces -

75 80

san - do ell es - cre

85 90

vir.

95

97. Moro perche non day fede Cornago

fol. 15r

S
Mo-to per - che non day fe - de

T
Moro perche non day fede

C
Moro perche non day fede

15
Al- la pe - na che m'a - co - ra

25
Jo te di - man - do mer - ce

30

38 40 48

de. Tu me re -

50 55

spon-de, senio - va Ma - la, n'ay cuy te

60 65

cre - de Tu si pri - so -
Tu si d'est al -

Tu si prisone captiva

Tu si prisone captiva

70 75 80

ne, cap - ti - va
ma mes - qui - na

85 90

be mi tri - ste vi - da e mor -
 [Mi mal] et ben con for -

te.
 te

98. Segun las penas me days cornago

fól. 18 v. - 16r

Se - gun las pe-nas me days Contra me mos

Segun las penas

Segun las penas

15 10

trays e - ne - mi - ga E de la vi - da que

25 30

bus

35 40 45

cáis No sien - to de quien soys

50 55 60

tan a - mi - ga que mo - ric no



le fa - - - - -

65 70 # #



gays Yo vos he tan bien

75 # 80

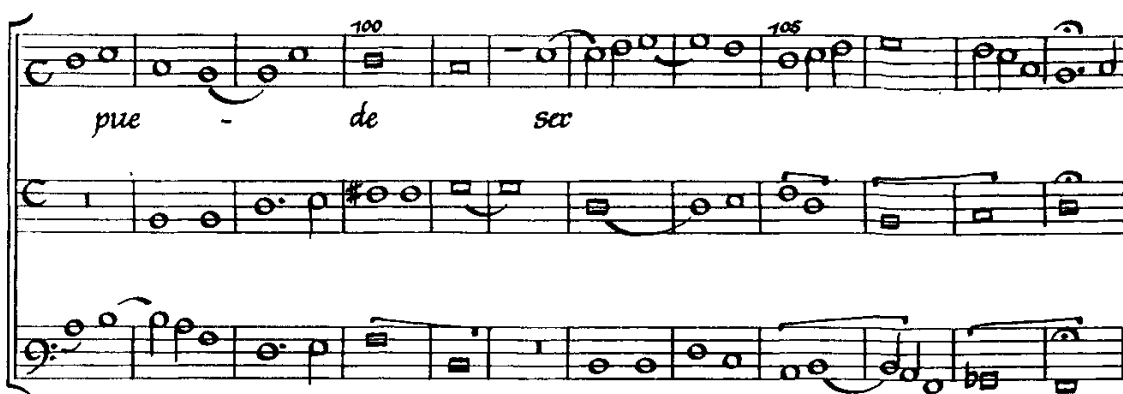
Yo vos he tan bien servido bien

Yo vos he tan bien servido



85 90 95

ser - vi - do Quan-to non



100 105

pue - de ser

110

#

más

99. Morte merce gentile

Cornago

fol. 16v

5

Mor-te mer-ce gen-ti-le A quell'al-te - ra Quel tem-po

Mor-te mer-ce gen-ti-le A quell'al-te - - ra Quel tem -

Morte merce

10 15

pas-san E cru-del-ta mal-fi - da. E sen-za guida so-lo Me con tuo

po pas-san E cru-del-ta mal-fi - da. E sen-za gui-da so-lo Me con tuo

in guer - - ra A - mor con lar - co te - so Al cor ma fer -

in guer - - ra A - mor con lar - co te - so Al cor ma fer -

Amor con larco teso

- - ra Que rompe non se Po l'as - pra ca - te -

- - ra Que rompe non se Po l'as - pra ca - te -

na Dal primo tor - no strecta Que me pu - ce a si cru - el ma - ti -

- na Dal primo tor - no strecta Que me pu - ce a si cruel ma -

ti - ry.

100. Non gusto del male estranio Cornago

fol. 102r

Non gus-to del ma-le-es-tra - nio Co-mo

Non gusto

Non gusto

yo de-lla par - ti - da

25 30

35 40 b 45

Ne

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, measure numbers 35, 40, and 45 are indicated. A flat symbol (b) is placed above the staff between measures 40 and 45. The system concludes with a double bar line and the word 'Ne' written to the right.

50 b 53

si la mor-te non vi - - - ne Non

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, measure numbers 50 and 53 are indicated. A flat symbol (b) is placed above the staff between measures 50 and 53. The lyrics 'si la mor-te non vi - - - ne Non' are written below the staff. The system concludes with a double bar line.

60 65 70

pue - de con nos mo - -

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, measure numbers 60, 65, and 70 are indicated. The lyrics 'pue - de con nos mo - -' are written below the staff. The system concludes with a double bar line.

mar

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics 'mar' are written below the staff. The system concludes with a double bar line.

101. Dindiridin

fol. 144r

fol. 144r

5 10

Dindiri- din-ti- din rin-dayna Dindiridon Dindiri din-ti- din rin - day-na

Dindiridin

Dindiridin

15 20

Dindiri don Me le-vay un do-ma-tin Ma-tinet da- van-ti lal-ba Per an

Melevayun

Me levayun

25 30

dar a ungiar-din Per col-lie la ci-ro fra - - da Dindiri

Dindiri

Dindiri

102. Preguntays

Cornago

fol. 151v

[qué's mi vi da] pre -
s Pa - en qué me pre -

Preguntays

Preguntays

gun - tays Non vos la pue - do ne - gar Bien a - mar y la - men
gun - tays La pe - na que he de paasar? Pues a - mar e la - men

tar Es la vi - da que me
tar Es la vi - da que me

days.
days.

Quien
Mi

Quien vos pu -

30 35

Quien vos pu - die - se ser - vir Tan
Mi tra - ba - ja - do be - vir Ni

vos pudiese servir
trabajado bevir
diese servir

40

bien como yo he ser -
quien pudiera a ver so -

vi do?
fti do.

D.C.

D.C.

D.C.

103. Viva viva rey Ferrando

Sol. 161r-161v

Vi-va vi - va rey Fe-rran

C[ontra]a[lla]

C[ontra]b[ajo]

Viva viva rey Ferrando

Viva viva rey Ferrando

do

Viva viva rey Ferrando

25 30

E bi - ban los vence - do - res

35 40 45

Vi - van los que

50 55

ba - ta - llan - do Ven -

60 65 70

cie - con per-se-ve-ran - do

75 80 85

To - dos tra - ba - ios

90 95

d'a - mo - res Va - gan to - das lu - mi
Va - ja la gen - te con -

Vagan todas

Vagan todas

Vagan todas

100 *b* 105 110

na - - - - - ria Las -
tra - - - - - ria Tue -

115 120 125

da - mas e - na - mo - ra
- ra de nues - tras mo - ra

130 *b* 135 *b*

das
das.

Cronica de Lucas de Iranzo

104. Versos fechos en loor del Condestable (1466)

Le-al-tat i o le-al - tat! Le-al - tat, di -

Le-al-tat i o le-al - tat! Le-al - tat, di -

Le-al-tat i o le-al - tat! Le-al - tat, di -

Le-al-tat i o le-al - - tat! Le - al - tat, di -

mejdo stas? Ve-te, Rey, al Con - des - ta -

mejdo stas? Ve-te, Rey, al Con - - -

mejdo stas? Ve-te, Rey, al Con - des - ta -

mejdo stas? Ve - te, Rey, al Con - des - ta -

30 35

ble y en el la fa - lla -

des - rable y en el la fa - lla -

ble y en el la fa - lla -

ble y en el la fa - lla -

40 #

- - - - rás.

- - - - rás.

- - - - rás.

- - - - rás.

Codex Bologna
Civico Museo Bibliografico Musicale

(Ms. 109/Q16)

108. *Per la absencia*

fol. 3v-4r

Tenor

Per la absencia

Per la absencia

Per la absencia

10

15

20

Handwritten musical score for three staves, measures 15-50. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, double sharps), and dynamic markings (15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50). The score is organized into four systems, each containing three staves. The first system covers measures 15-20, the second system covers measures 25-30, the third system covers measures 35-40, and the fourth system covers measures 45-50. The notation is written in a cursive, handwritten style.



293

Handwritten musical score for three staves, measures 1-35. The key signature is one flat (B-flat). The first system contains measures 1-19, the second system contains measures 20-34, and the third system contains measures 35-35. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *h* and *sf*. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated above the first staff of each system. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 35.

108. Je ne demando de vos

fol. 74v-75r

Je ne demando de vos

Je ne demando de vos

Je ne demando

This system contains three staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with various note values and rests, including a measure marked with a '5'. The middle staff continues the melody, also in treble clef with a one-flat key signature, and includes a measure marked with a '#'. The bottom staff is in bass clef with a one-flat key signature and contains mostly whole and half notes. The lyrics 'Je ne demando de vos' are written below the first two staves, and 'Je ne demando' is written below the third staff.

de vos

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a one-flat key signature and includes measure numbers 10 and 15. The middle staff continues the melody. The bottom staff is in bass clef with a one-flat key signature. The lyrics 'de vos' are written below the first staff.

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a one-flat key signature and includes measure numbers 20 and 25, as well as a sharp sign (#). The middle and bottom staves continue the melody in treble and bass clefs respectively, both with a one-flat key signature.

Handwritten musical score for three staves, measures 30-50. The score is written in a system with three staves per system. The key signature is C major (one flat, C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staves. A sharp symbol (#) is present above the first staff in the final system, indicating a key signature change to D major.

Measure 30: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (C). The notation includes a series of notes and rests. Measure 35 is marked with a sharp symbol (#) above the staff.

Measure 40: The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (C). The notation includes a series of notes and rests. Measure 45 is marked with a sharp symbol (#) above the staff.

Measure 50: The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (C). The notation includes a series of notes and rests. Measure 55 is marked with a sharp symbol (#) above the staff.

The final system shows a key signature change to D major, indicated by a sharp symbol (#) above the first staff. The notation continues with notes and rests.

109. Amadores sospirat

fol. 75v-76r

The musical score is written for three voices: Tenor, Amadores, and Amadores sospirat. The Tenor part is on a single staff with a C-clef. The Amadores and Amadores sospirat parts are on staves with C-clefs, grouped by a brace on the left. The music is in common time (C) and features a variety of note values including minims, crotchets, and quavers. There are several measures of rests, particularly in the Tenor part. The score is divided into two systems, with a brace on the left of each system. The first system contains the first three staves, and the second system contains the next three staves. The music concludes with a final cadence in the Amadores sospirat part.

Tenor

Amadores sospirat

Amadores

Amadores

20

25

This block contains two systems of three staves each. The first system covers measures 20 to 24, and the second system covers measures 25 to 29. The music is written in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various note values, rests, and slurs.

110. No os espante mi partida

fol. 81v-82r

5

10

No os espante mi partida

Tenor

No os espante

No os espanto

This block contains a musical score for three staves, measures 1 to 10. The first staff is labeled 'fol. 81v-82r'. The key signature is one flat (Bb). The second staff is labeled 'Tenor'. The lyrics 'No os espante mi partida' are written below the first staff, 'No os espante' below the second staff, and 'No os espanto' below the third staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

This musical score consists of four systems, each with three staves. The notation is in common time (C) and features a key signature of one flat (Bb). The first system contains measures 1 through 19. The second system contains measures 20 through 29, with measure numbers 20, 25, and 29 explicitly marked above the first staff. The third system contains measures 30 through 39, with measure numbers 30, 35, and 39 explicitly marked above the first staff. The fourth system contains measures 40 through 49, with measure numbers 40, 45, and 49 explicitly marked above the first staff. The music is characterized by flowing sixteenth and thirty-second note patterns, often beamed together, and includes various rests and dynamic markings such as accents and slurs.

Handwritten musical score for three staves, measures 45-60. The notation is in common time (C) and features various musical symbols including notes, rests, and accidentals (flats).

Measure 45: The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third staff contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

Measure 50: The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third staff contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

Measure 55: The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third staff contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

Measure 60: The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The second staff contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The third staff contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

111. O generosa

fol. 100 v - 101 r

The first system of the musical score for 'O generosa' consists of three staves. The top staff is in C major with a common time signature. The middle staff is labeled 'Tenor' and is in C major. The bottom staff is in C major. The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is written in a style that suggests a 16th-century setting.

The second system of the musical score for 'O generosa' consists of three staves. The top staff is in C major with a common time signature. The middle staff is in C major. The bottom staff is in C major. The music continues from the first system. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is written in a style that suggests a 16th-century setting.

The third system of the musical score for 'O generosa' consists of three staves. The top staff is in C major with a common time signature. The middle staff is in C major. The bottom staff is in C major. The music continues from the second system. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is written in a style that suggests a 16th-century setting.

First system of musical notation, measures 1-20. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '20' is written above the staff. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values.

Second system of musical notation, measures 21-30. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '25' is written above the staff. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values.

Third system of musical notation, measures 31-40. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '30' is written above the staff. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values.

Fourth system of musical notation, measures 41-50. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '35' is written above the staff. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a harmonic line with various note values.

112. Reyna muy noble

fol. 103v - 105r

Tenor

Reyna muy nobles

Reyna

Reyna

10

15

20

The musical score is written on three staves. The top staff is labeled 'Tenor' and contains the lyrics 'Reyna muy nobles'. The middle and bottom staves are labeled 'Reyna'. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 15. The third system contains measures 16 through 20. The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written in a Gothic script.

25 30

35 40

45 50

Jo so certo

Jo so certo

Jo so certo

55

The image displays a handwritten musical score for three staves, organized into three systems. Each system consists of three staves, likely representing different voices or instruments. The notation is in a common time signature (C) and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: Features a melodic line with notes and rests, marked with a 60 above the first measure and a 65 above the eighth measure.
- Staff 2: Continues the melodic line with notes and rests.
- Staff 3: Provides a harmonic accompaniment with notes and rests.

System 2:

- Staff 1: Continues the melodic line, marked with a 70 above the first measure and a 75 above the eighth measure.
- Staff 2: Continues the melodic line, marked with a \sharp above the fifth measure.
- Staff 3: Provides a harmonic accompaniment, marked with a \sharp above the fifth measure.

System 3:

- Staff 1: Continues the melodic line.
- Staff 2: Continues the melodic line.
- Staff 3: Provides a harmonic accompaniment.

113 *La rocca de refermeca*

fol. 124v - 125v

La rocca de refermeca

La rocca de refermeca

Contra

La rocca de refermeca

10

20

25

First system of musical notation, measures 30-35. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measures 30-35 are indicated by numbers above the staff. The middle and bottom staves begin with a C-clef (soprano and alto positions) and a key signature of one flat. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties.

Second system of musical notation, measures 40-45. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 40-45 are indicated by numbers above the staff. The middle and bottom staves begin with a C-clef and a key signature of one flat. The music continues with various note values and rests.

Third system of musical notation, measures 50-55. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 50-55 are indicated by numbers above the staff. The middle and bottom staves begin with a C-clef and a key signature of one flat. The music continues with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, measures 60-65. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 60-65 are indicated by numbers above the staff. The middle and bottom staves begin with a C-clef and a key signature of one flat. The music continues with various note values and rests.

Handwritten musical score for three staves, measures 65-85. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 65 to 75, the second system covers measures 76 to 85, and the third system covers measures 86 to 90. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The third system ends with a double bar line and a sharp sign (#).

Codex Paris, Bibliothèque nationale
(frc. 15123)

114. *Non toches amoy*

B. Ycart

fol. 62v-63r

Non to-ches a - moy *Car son troy mo - ta*

Non to-ches a - moy *Car son troy mo - ta*

Non to-ches a - moy *Car son troy mo - ta*

Non to - ches a - moy *Car son troy mo - ta*

Nos-tra bar-ba me fa male *Ni-chi ni-chi ni-och Ou* *nos- tra bar-*

Nos-tra bar-ba me fa male *Ni-chi ni-chi ni-och Ou* *ni-chi*

Nos-tra bar-ba me fa male *Ni-chi ni-chi Ou* *nostra bar-ba me fa*

Nos- tra bar- ba *Ni-chi ni-chi ni-och* *Ou* *nos- tra bar- ba*

ba me fa male Nichi nichi nioch Ni - nou ni - chi ni - chi nichi nichi nioch

Nichi nichi ni - och ni - nou nichi nichi ni - och.

ma - le Nichi nichi nioch ninou ninou ninou ni - chi nichi nichi nioch

me Nichi nichi ninou ninou ninou nichi nichi nichi nichi nichi nioch

115. Amar vos con lealdat

fol. 195 v - 197 r

A - mar vos con le - al

Contra

Amar vos con lealdat

Tenor

Amar vos con lealdat

Contra

Amar vos con lealdat

10

- dar Fa - çe pe - nar mi

15

vi - da Que si - no a - vey's pie -

20

tad U - san - do tal cru - del -

25 30

tat, se

35

É si vos me dais la
Sem-pre se - ra por

É si vos me dais

É si vos me dais

É si vos me dais

40

mij muer te Con e -
suer te Con li -

- - - - - *Ala to - mo la vi -*
vi - an - tat re - ce - bi -

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line in C major, 4/4 time, with lyrics. It features a melodic line with a fermata and a 45-measure rest. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional piano accompaniment lines, with the fourth staff ending with a double bar line.

- - - - - *da*
 - - - - - *da.*

The second system consists of four staves. The top staff is a vocal line in C major, 4/4 time, with lyrics. It features a melodic line with a fermata and a sharp sign. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional piano accompaniment lines, with the fourth staff ending with a double bar line.

Frottole Libro sexto (1505)

116. Venimos en romeria

fol. 45v



Ve - ri - mos en ro - me - ri - a Tris - tes

cum mu - cho do - lor Despe - ra - dos de la - mor y tan - bien

de lá - le - gria

Di-me lo che

as pastor Si - gnora y tengo mal dá-mor.

Jo me sta-va en mi col-la-do
Re-guardando mi ga-na-do
Vi-noa-mor ya me ro-ba-do

O quam crudo ro - ba - dor

Frottole Libro XI (1514)

117. *Es de tal metal* Eustachius M. Romanus

Es de tal me-tal mi glo-ri-a que mo-ti

en-do mi do-lor Siem-pre cre-ce en mi me-mo-ria Por

ser siervo del amor

This musical score is for a four-part setting of the text "ser siervo del amor". It features four staves: a vocal line at the top, followed by three instrumental staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the text "ser siervo del amor".

Frottole Libro secondo (1516)

118. Cesaran ya mis clamores

p 22r

Ce - sa - ran ya mis cla - mo - res y mis la - bi - os des -
 Mis o - jos que han do - lo - res con dos mis pe - nas mor -

Altus

Tenor

Bassus

Cesaran

Cesaran

This musical score is for the song "Cesaran ya mis clamores" from the Frottole Libro secondo (1516). It is a four-part setting for voices: Altus, Tenor, Bassus, and a Soprano part. The score is marked "p 22r". The lyrics are: "Ce - sa - ran ya mis cla - mo - res y mis la - bi - os des - / Mis o - jos que han do - lo - res con dos mis pe - nas mor -". The word "Cesaran" is written below the Tenor and Bassus staves. The Soprano part has a fermata over the final note.

10 11 12 13 14 15

i - gua - les Pues no re - po - san mis ma - les. Las la - gti - mas que te -
 ta - les Pues no re - po - san mis ma - les. De llo - rar la pe - na

20

ní - a Pues qui ya de mi oys - tes
 mí - a le - sa - ran mis o - jos tris - tes

D.C. D.C. D.C. D.C.

119. Los suspiros no sossiegan [Encina]

p. 24r

Los sos - pi - ros no sos - sie - gan Quos en vi - - o Has - ta
 [y mis tris - tes o - jos cie - gan He - chos rei o Has - ta

Altus

Los suspiros

Tenor

Los suspiros

Bassus

10 # 15 20

que lle - gan a ver - os A - mor mí - o. No sos - sie - gan ni
 que lle - gan a ver - os A - mor mí - o. E con ver - os lue -

25

des-can-san Has-ta ver - os
goa-man-san En te-ner - os

D.C.

120. Como me querra la vida

p. 26r

Co-mo me que-rra la vi-da Si mi di-cha
J con es-sa per-di-cion No ay re-me-dio

Alto

Tenor

Bassus

Como me querra

Como me querra

10 #

por que mue - ra La di - ze que non me quie - ra.
 ni ma - ne - ra Co - mo la vi - da me quie - ra.

15 20 #

La vi - da por re - me - diar - me A - bi - va mi co - ra - con
 Mi di - cha por ce - bar - me Me da muy mun - cho pas - sion.

D.C. D.C. D.C. D.C.

121. Non quierra que me consiente

p.43v-44r

Non quie-rra que me con-sien - te 5 Mi tris
 Pues vues-tro me-re - ci-mien - to No me

Altus

Non quierra

Tenor

Non quierra

Bassus

Non quierra

te vi - da vi - vir 10 Ni yo quie-to con-sen tir. # 15 Pues que
 con - sien - te vi - vir Ni yo quie-to con-sen tir. Que ver -

20

vos que-reys ma-tar - me Yo se - ño - ra son con - ten - to
os sin re - me-diar - me Se-ra do-bla-do tor - men - to.

D.C.

122. Lloremos alma Lloremos

p. 44 v. - 48 v

Alto
Llo-re - mos al - ma llo-re - mos Pues que traja re - demp -
Es cier - to que mo - ri - re - mos Se - gun es su of - fi -

Tenor
Lloremos alma

Bases
Lloremos alma

10 15 #

tion En tu mal y mi passion En tu mal y mi pas -
 cion En tu mal y mi passion En tu mal y mi pas -

20 25 # #

sion. No la ay por-que par-tien-do Per-der nos e - mos los dos
 sion. Que por que-dar-le ser-vien-do Yo por no ver a me dios.

DC. DC. DC. DC.

123. Muncho duele la passion

p. 45v-46r

Altus

Muncho due - le la pas - sion D'a -
Mi sen - tir sien - te qu'es cier - to Sey

Tenor

Muncho duele

Bassus

Muncho duele

Muncho duele

mor cau - sa da Pe - to más
do - bla - da La pas - sion

15 20

la qu'escalla - - - da. Que cla - mor
qu'escalla - - - da. Mas quien tie -

25

nomuy cu-bier - to Por la bo - - - ca
ne y se re-ce - la Vi - vien - do vi - - ve

se

30

se con - sue la
mas con - ciet to

D.C. D.C. D.C. D.C.

124. Amores tristes crueles

p. 46v-47r

Alas

Tenor

Bassus

Amores tristes

Amores

10

gu - na com - pa - sión Com - batten mi co -
 gu - na com - pa - sion Que matan mi co -

15

ra - con. com-batten mi co - ra co - con.
 ra - con. Que ma-ten mi co - ra con.

20

#

25

Tie-ne-me tan com-ba-ti - da con tan mor -
 No me to-man Ma par-ti - da. Me di - mi

#

#

30

tal re-sis - ten - cia.
 non en de - men - cia.

#

D.C.

D.C.

D.C.

D.C.

125. Sospiros no me dexey's

p. 47v - 48r

Tenor

Sos-pi-tos no me de-xeys
No me de-xeys si me que-reys

Altus

Sospixos

Bassus

Sospixos

Pues-to que seays mor-ta - - les Pues sois des -

15 20

can - to a mis ma - les. Puisseis des - can - to a mis ma -

25

les Es - tos so - los sin que - da
y vie - nen a - compa - ñia -

30

dos Por des - can - so a mis e - no - jos
dos Con la - ci - mas de mis o - jos

D.C. D.C. D.C. D.C.

126. Pues que jamas olvidaros [Encina]

p.48v-49r

Alto
Tenor
Bassus

Pues que ja-mas ol - vi - dar -
Mas si vos por bien a - mar -

Pues que jamas

Pues que

Pues que jamas

10 15 20

os No pue-de mi co - - ra - con Si le fal - ta el
os Quereis dar-me ga - - bar - don. Nondi-ra mi

galar-don. Sy que mal fize en mi - rar - os. Se - ca tal
co-ra-çon Sy que mal fize en mi - rar - os. Se - ca tal

vis - ta co-brar grando-lor [y] gran tris-tu - ra
vis - ta pro-bar Si mi fe-li - te ven-tu - ra

Florenz Biblioteca Nazionale
(Magl.XIX 107^{bis})

127. Tambien mi son pensando

fol. 8v-9r

Tambien mi son pensando *Si lo marit*

mi batte Alla mis...

20 25

This system contains measures 20 through 25. It features four staves: a treble staff with a common time signature 'C', and three bass staves. The music is written in a style with many beamed eighth and sixteenth notes, suggesting a fast tempo. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. The system ends with a double bar line.

30 35 #

This system contains measures 30 through 35. It features four staves: a treble staff with a common time signature 'C', and three bass staves. The notation continues with complex rhythmic patterns. Measure 35 is marked with a '35' above the staff, and the system concludes with a sharp symbol '#' above the staff. The system is enclosed in a double bar line.

128. Todos los bienes del mundo [Encina]

fol. 45v

Altus

To-dos los bienes del mundo Passan presto i su me - mo-ria
To-dos son bienes for - tu - nos I de muy po-ca me - mo-ria

Tenor

Todos los bienes

Bassus

Todos los bienes

Todos los bienes

Salvo la fama e la glo-ria. El tiempo lleva los unos A otros for - tu - na e
Salvo la fama e la glo-ria. Al cabo viene la muerte Che no nos dexa nin -

10

suerte
ghui-nos

Todos los

129. Caldere et glave madoña [Encina]

fol. 46v

5

calde - re et gla - ve ma - do - ña Ju - ro a di por
Se - gun es mon fe - rra - mén Che vous che - dar

Altus

Tenor

Bassus

Caldere

10

vos a - mar Je ve - le buglo a - do - bar.
ben con - ten Che non me passa ol - vi dar.

15

Je vos pondre u - na clave
Che ronpera u - na mu - raglia

Handwritten musical score for a piece titled "Per ma foy che don-de tra-ve". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with various note values and rests. The lyrics are written below the staves. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

20

a Capite

Per ma foy che don-de tra-ve Segun es

a Capite

Dento de vuestra mu-ragla
Che gia mas non se es-clave

Segun es

a Capite

Segun es

a Capite

Segun es

130. Tam buen ghanadigho

[Encina]

fol. 46v

5 #

Tam buen gha-na-digho mas en tal vagle Plazer es ghuar-
En bue-na ver-duxa

Altus

Tam buen

Tenor

Tam buen

Bassus

Tam buen

10 #

dagle. Gha-nado d'al-tuxa y mas de tal casta En buena
Muy presto se ghasta con mala pastura.

131. Lo che cheda es lo seghuro

[Escobar]

fol. 47r

Lo che che-da es lo se-ghu-ro Es lo che con-mi-gho va De-si-

Tenor

Lo che cheda

Bassus

Lo che cheda

10 ando mo - ri - rá. Mi a - ni - ma che da a - qui Se gno - ra en vues - tra pri - gion
15 cap - ti - va del co - ra - çon Por el do - lor ch'ie sen - ti.
20

25 Los o gios con che io vos vi Y el cuerpo che nos ve - ra De - si - ando mo - ri - rá.
30

Codex Florenz Biblioteca Nazionale
(Magl. XIX 176)

132. *Non queriendo sois querida* [Moxica]

fol. 89v-91r

Contra

Tenor

Non queriendo sois que

ti - da Por el mal de mi en tal

10

- do Queja-mas non se me

15

ol-vi - da Por vos pa - sión y cui - da - da Mas vues
Mas con -
Vuestro va-

20

- tro va - ler ser tal Me fi - go ser satisfe cho.
- ten - to con el mal Que o - tro con el bien fe cho

25

ler